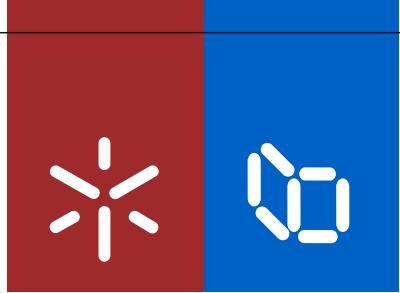


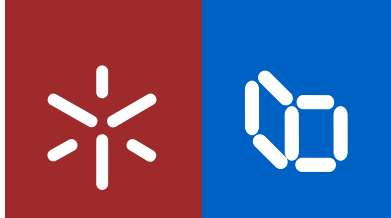


**Universidade do Minho**  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Flávia Isabel Silva Moura

**O romance psicológico de Aleixo Ribeiro**  
**O fluxo da consciência em *Bússola Doida***





**Universidade do Minho**

Instituto de Letras e Ciências Humanas

Flávia Isabel Silva Moura

**O romance psicológico de Aleixo Ribeiro**  
**O fluxo da consciência em *Bússola Doida***

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Mediação Cultural e Literária

Trabalho efetuado sob a orientação da

**Professora Doutora Eunice Maria da Silva Ribeiro**

e do

**Professor Doutor José Manuel Robalo Curado**

## DECLARAÇÃO

Nome: Flávia Isabel Silva Moura

Endereço electrónico: flavia\_isabel77@hotmail.com

Título dissertação: O romance psicológico de Aleixo Ribeiro. O fluxo de consciência em *Bússola Doida*.

Orientador(es): Professora Doutora Eunice Maria da Silva Ribeiro, Professor Doutor José Manuel Robalo Curado

Ano de conclusão: 2017

Designação do Mestrado: Mestrado em Mediação Cultural e Literária

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA DISSERTAÇÃO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## **Agradecimentos**

Mais do que resultado do esforço pessoal, o desenvolvimento e a conclusão do presente projeto só foi possível graças a importantes apoios. Deixo, assim, algumas palavras de sentido reconhecimento e gratidão:

À professora Eunice, pela orientação e motivação constante. Pelo apoio e interesse na resolução de dúvidas e receios que naturalmente surgiram. Por fomentar o meu espírito crítico, estimulando, assim, a minha curiosidade. Foi um enorme prazer partilhar consigo esta fase da minha vida académica.

Ao professor Curado, agradeço, além da orientação prestada, o auxílio na descoberta de um tema que fosse novo e original. O meu profundo reconhecimento pela entrega neste projeto e por estimular o meu interesse pelo conhecimento e pela vida académica. Será, decerto, o primeiro de muitos projetos.

Uma palavra de profunda gratidão, aos meus pais, por me incentivarem constantemente a ser mais e melhor. Ao meu irmão, por ser o meu exemplo em tudo, por me mostrar que o sucesso se constrói todos os dias. Ao meu namorado, pelo apoio e motivação constantes, acreditando sempre no sucesso deste projeto. Ao meu avô, por ser a minha inspiração diária.

É a vocês que dedico este trabalho.



## Resumo

A presente dissertação tem como objetivo específico a análise da representação literária dos dados da consciência presentes no romance *Bússola Doida*, de Aleixo Ribeiro, no quadro teórico do chamado romance psicológico. Não tendo esta obra ainda sido alvo de um estudo sistemático, pretendemos, com o nosso trabalho, contribuir igualmente para o enriquecimento cultural e académico da bibliografia crítica do respetivo Autor.

Da escassez de informações sobre Aleixo Ribeiro com que nos confrontámos, surgiu, por seu lado, a necessidade de reanimar o seu património literário e cultural, através da consulta de documentos ainda inéditos localizados no seu espólio na Biblioteca Nacional de Portugal.

A presente proposta de estudo monográfico será sustentada nos estudos psicológicos sobre a mente, nomeadamente na obra *The Principles of Psychology*, de William James, assim como em paralelos com obras literárias que, a nível nacional e internacional, recorreram à técnica narrativa do “stream of consciousness”.

Palavras-chave: romance psicológico; fluxo de consciência; William James; Aleixo Ribeiro; espólio de Aleixo Ribeiro; *Bússola Doida*.



## Abstract

This dissertation's specific purpose is the analysis of the literary representation of the data of consciousness present in the novel *Bússola Doida*, by Aleixo Ribeiro, in the theoretical framework of the so-called psychological novel.

Due to the absence of a systematized study surrounding his body of work, we intend, with our work, to contribute to the cultural and academic enrichment of the critical bibliography of the respective Author.

From the scarcity of information on Aleixo Ribeiro with which we were confronted, arose the need for the revival of his literary and cultural heritage, through the consultation of documents still unpublished, found in his collection in the National Library of Portugal.

The present proposal for a monographic study will be supported by psychological studies on the mind, notably in William James, *The Principles of Psychology*, together with other literary works that, at the national and international level, have used the narrative technique of the "stream of consciousness".

Key-Words: psychological novel; stream of consciousness; William James; Aleixo Ribeiro; Aleixo Ribeiro Collection; *Bússola Doida*.





# Índice

<b>Introdução</b> .....	1
<b>Capítulo 1: Os séculos XIX e XX na (des) construção do homem e do mundo</b> .....	7
1.1. O Século XIX: a utopia da modernidade.....	7
1.2. O século XX: a ascensão da barbárie e a queda da racionalidade .....	10
1.3. A mutação artística e social .....	13
1.4. A edificação da Psicologia como ciência .....	15
1.4.1. William James e a psicologia da mente.....	18
1.4.2. O fluxo de consciência .....	21
1.5. A influência dos estudos da mente na literatura.....	25
<b>Capítulo 2: A construção de uma nova identidade artística e literária em Portugal</b> .....	35
2.1. Momentos fundadores da <i>Presença</i> .....	35
2.2. Polémicas e dissidências: uma <i>Presença</i> conflituosa .....	45
2.3. A arte do romance segundo José Régio, Gaspar Simões e Casais Monteiro .....	49
2.4. Obras literárias como documentos humanos .....	54
<b>Capítulo 3: Aleixo Ribeiro, a vida e a obra de um autor esquecido</b> .....	63
3.1. Percurso literário de Aleixo Ribeiro .....	63
3.2. Aleixo Ribeiro: As ideias sobre a Arte de um escritor “independente” e “revolucionário” .....	75
3.3. A receção crítica da obra de Aleixo Ribeiro .....	80
3.4. A crítica da crítica segundo Aleixo Ribeiro .....	82
3.5. A opinião de Aleixo Ribeiro sobre outras formas de arte .....	83
<b>Capítulo 4: <i>Bússola Doida</i> e o fluxo de consciência</b> .....	87
4.1. Uma viagem pelo universo interior de António .....	88
4.2. A tragicidade da consciência e a consciência da tragicidade.....	109
<b>Conclusão</b> .....	113
<b>Bibliografia</b> .....	121
<b>Anexos</b> .....	125



## Introdução

A presente dissertação propõe-se estudar a obra *Bússola Doida*, de Aleixo Ribeiro, com paralelos à restante criação literária do autor e à técnica do fluxo da consciência (*stream of consciousness*). É possível constatar um certo desequilíbrio entre a riqueza da obra de Aleixo Ribeiro e a exiguidade de estudos que mereceu até à presente data. Este desequilíbrio constitui uma oportunidade exclusiva e singular para desenvolver a presente investigação.

Da pesquisa que efetuámos, concluímos que apenas um estudo é dedicado a Aleixo Ribeiro: a tese de Lúcia Pereira, pela Universidade Nova de Lisboa, intitulada *Galanteria: Peça em 1 Ato, de Aleixo Ribeiro*. Esta edição teve como objetivo proporcionar o conhecimento da comédia inédita *Galanteria* e contribuir para o estudo do património literário do autor. Verificando sistematicamente os estudos que existem sobre outros autores do romance psicológico, tanto nacionais quanto estrangeiros, constata-se que nenhum deles menciona Aleixo Ribeiro. Veja-se uma pequena amostra a título de exemplo:

Manuel José Matos Nunes elaborou o estudo *José Régio, o Eu Superlativo – O Ciclo Romanesco A Velha Casa e Outros Escritores Autobiográficos*. Este investigador faz referência ao romance psicológico e a autores como João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro, Dostoievski, Laclos, Virginia Woolf, Stendhal e Branquinho da Fonseca. Faz também alusão aos princípios filosóficos de William James e à noção de *stream of consciousness*, fazendo apenas conexões com os romances *Ulisses*, de James Joyce, e *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf.

Juliana Santos elaborou o estudo *Ficção e Crítica de Lúcia Miguel Pereira: a Literatura como Formação*, dissertação defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Neste trabalho faz referência ao romance psicológico (situação histórica e caracterização), analisando a produção narrativa da autora estudada, que adotou os pressupostos do romance psicológico. Mais uma vez, não há qualquer referência a Aleixo Ribeiro, mencionando-se ostensivamente Stendhal, Gustave Flaubert, James Joyce e Virginia Woolf.

Do mesmo modo, é possível verificar que não existe nenhum estudo sobre o *stream of consciousness* presente na obra *Bússola Doida*, e que estudos referentes a autores que usaram esta técnica não mencionam Aleixo Ribeiro. Veja-se a título de exemplo:

Manuel dos Santos Alves elaborou o ensaio *Da Voz enquanto Mimese: o Monólogo Interior em Uma Abelha na Chuva, de Carlos Oliveira*. Este faz referência ao paralelismo entre os domínios intrapsíquicos e as problemáticas individualizadas presentes na obra. Destaca o monólogo interior e algumas obras que usaram esta técnica como expressão do conflito interior do narrador. Do mesmo modo, analisa o fluxo de consciência da personagem e os meandros da sua consciência. Destaca autores nacionais e estrangeiros, sem nunca mencionar Aleixo Ribeiro. Perante, isto importa referir, obviamente, que a falta de menção a Aleixo Ribeiro não poderá considerar-se “essencial” no contexto deste estudo, mas não deixa de ser algo sintomática.

A obra de Aleixo Ribeiro não parece ter sido ainda estudada sistematicamente. São escassas as dissertações de mestrado ou de doutoramento sobre este escritor; do mesmo modo, são também raros os livros publicados sobre a sua vida e obra. Há, pois, uma oportunidade única para trabalhar e investigar o tema que agora se propõe, contribuindo para um enriquecimento cultural e académico do conhecimento da obra de Aleixo Ribeiro. Quem foi, pois, este autor olvidado?

Aleixo Ribeiro foi um poeta e ficcionista que nasceu a 2 de Abril de 1899 e que faleceu em 1977, em Lisboa. A sua evolução literária é notável e surpreendente. Os primeiros livros de poemas revelam a influência do Simbolismo, enquanto as primeiras publicações em prosa revelam a influência do Modernismo. A obra *Bússola Doida* está ligada à estética presencista e, a partir da obra *Bairro Excêntrico*, torna-se patente a influência do Neo-realismo. Em 1927, com o aparecimento da revista *presença* em Coimbra, é desencadeado um ataque ao “sedentarismo literário”, lutando-se, nas palavras de José Régio, por uma “literatura viva” contra a vigente “literatura livresca”. Os críticos presencistas defendiam a aproximação entre a experiência humana e a obra literária. O romance seria, então, reflexo da vida, dos sentimentos e das sensações que o homem tem dela enquanto artista. Assumiam, por isso, a influência dos novos estudos psico-filosóficos europeus que se faziam ecoar em Portugal. *Elói* (1932), de João Gaspar Simões, é considerado o primeiro romance psicológico da moderna literatura portuguesa.

Esta luta contra o academismo deixou exemplos em obras que podem ser consideradas como “literatura viva”. Miguel Torga e Branquinho da Fonseca retrataram nos livros *A Criação do Mundo* (1937-1938) e *Caminhos Magnéticos* (1938) os reflexos da nova consciência literária. Do mesmo modo, *O Jogo da Cabra Cega* (1943), de José

Régio, e *Solidão* (1939), de Irene Lisboa, retratam o labirinto da alma e podem ser considerados, por isso, documentos humanos universais.

Em 1933, Aleixo Ribeiro publica a obra *Bússola Doida*, que, segundo indica João Gaspar Simões (2008: 11), seria o primeiro romance português em que uma comparação com Marcel Proust não seria desapropriada. Assim, a introdução da Psicologia no romance português marcaria o primeiro passo para a viragem considerada necessária pelo movimento presencista.

No entanto, todos os autores ligados à *Presença* acabariam por ser fustigados e acusados de defenderem um deletério subjetivismo estético. Régio foi condenado por Álvaro Cunhal, na revista *Seara Nova*, de ser *umbilicalista*, sobrevalorizando a originalidade e a sinceridade do artista face às urgências políticas que se faziam sentir.

A característica principal da nova orientação estética neste género literário é o fluxo da consciência (*stream of consciousness*), termo encontrado pelo fundador do Pragmatismo norte-americano, o psicólogo e filósofo William James. Este irmão de Henry James comparou de modo célebre a mente humana ao fluxo de um rio, devido à “corrente” e ao turbilhão de pensamentos, sensações e raciocínios que se desenrolam a nível interno. Seguiu, deste modo, intuições filosóficas mais antigas, nomeadamente do filósofo setecentista escocês Thomas Reid que, em *Investigação da Mente Humana segundo os Princípios do Senso Comum*, de 1764, também menciona o *train of thought*.

Assim, tornou-se visível o cruzamento oportuno entre literatura, psicologia e filosofia, realizado na narração da consciência individual. O autor expressa a realidade da sua vida ou da vida das personagens, do ponto de vista psicológico; uma vida fechada sobre si mesma, muitas vezes sonambúlica e perigosa. Compete ao romancista exprimir o Homem no seu meio social, no seu meio humano. *Bússola Doida* foi consagrada pela clareza da sua análise psicológica, mas também criticada pelos neorrealistas e até por modernistas. Pense-se, por exemplo, na crítica de Casais Monteiro, publicada na revista *Presença*, em 1938, onde condena Aleixo Ribeiro por criar uma “farsa literária”.

A obra *Bússola Doida* foi publicada na *Coleção de Autores Modernos Portugueses*, dirigida pelo figueirense João Gaspar Simões, amigo de Fernando Pessoa. Segundo indica José-Augusto França (2008: 8), no prefácio da obra, num panorama literário mais assente em lirismos e prospeções sentimentais, *Bússola Doida* surge como uma manifestação literária original, cheia de vitalidade e espontaneidade. No entanto, a obra de Aleixo Ribeiro desapareceu da memória da literatura pátria. Prova disso é o

facto de não existirem estudos divulgados sobre o autor e parte considerável da sua obra continuar inédita; e, por último, o facto de o seu espólio ainda não ter sido estudado. Este, situado na Biblioteca Nacional de Portugal, contém cerca de 14 caixas, com aproximadamente 443 documentos (prosas, poesias, teatro, cinema, correspondência, documentos biográficos e recortes de imprensa). É por isso relevante contribuir para o estudo do património deste autor que, apesar do seu mérito, é já pouco conhecido pelos leitores contemporâneos.

Será meu propósito percorrer o mundo deste romance, detendo-me em questões suscetíveis de análise e posicionamento crítico, de modo a oferecer uma interpretação que se pretende válida. Do mesmo modo, é meu objetivo analisar o fluxo de consciência presente na obra *Bússola Doida*. Esta proposta de estudo monográfico da técnica do romance psicológico em Aleixo Ribeiro será reforçada com o estudo da dimensão filosófica de algumas obras literárias que foram escritas com a inspiração de William James (de autores como Joyce, Woolf, etc.), de críticas literárias, bem como paralelos necessariamente rápidos com obras de João Gaspar Simões, José Régio e de outros autores nacionais, contemporâneos de Ribeiro, que usaram a técnica do fluxo de consciência. É assim objetivo adicional do trabalho enriquecer e divulgar um capítulo importante da história intelectual, literária e cultural do romance em língua portuguesa.

Iniciaremos este estudo com uma análise da construção da modernidade e do homem moderno, nos séculos XIX e XX, de modo a compreender os antecedentes sociais e culturais que determinaram a construção do romance psicológico e a consequente mutação literária. Os mitos da racionalidade edificados no século XIX são destronados pelos acontecimentos do século XX, nomeadamente a Grande Guerra. O homem que fora concebido numa posição de centralidade vê-se abandonado pelas suas antigas redes de proteção, sentindo-se, por isso, dilacerado e fragmentado. É a partir desta condição do homem moderno que se realizam vários estudos psicológicos sobre a mente e a consciência, como esta é influenciada pelo universo exterior e vice-versa. Analisaremos, deste modo, o capítulo IV da obra de William James, *The Principles of Psychology*, onde introduziu a expressão *stream of consciousness*. Pretendemos, assim, verificar de que modo este estudo contribuiu para a construção de um novo tipo de romance e que parâmetros ficcionais foram alterados, através de paralelos rápidos com autores que utilizaram o método do fluxo de consciência.

No segundo capítulo, focar-nos-emos na construção de uma nova identidade artística e literária em Portugal, que, apesar do atraso comum relativamente à restante

Europa, registou mudanças efetivas na defesa de uma “literatura viva”. Iniciaremos esta análise com os momentos fundadores do Modernismo em Portugal e a contribuição dos movimentos literários, nomeadamente o *Orpheu* e a *Presença*. Através do legado desta última, analisaremos os seus valores estéticos e o contributo para a edificação de uma literatura “sincera” e “livre” e, sobretudo, para a construção de uma arte contrária às teorias de uma “arte pela arte”. Estabeleceremos uma conexão com a visão de críticos presencistas sobre o romance e o estado da arte em Portugal, assim como um paralelo com obras portuguesas que se distinguem pela sua densidade psicológica.

No terceiro capítulo, analisaremos documentos do espólio de Aleixo Ribeiro, nomeadamente alguns dados pessoais, o percurso literário e respetivas influências e inspirações, com paralelos à sua criação literária, à visão sobre a arte e à crítica literária em Portugal, e, por último, opiniões do autor sobre outros ramos artísticos, sobretudo o teatro e o cinema. Registaremos, também, os artigos publicados pelo autor na revista *presença*.

No último capítulo, procurar-se-á compreender como a consciência é retratada na obra *Bússola Doida*, e de que modo Aleixo Ribeiro constrói uma personagem de alta densidade psicológica. Focar-nos-emos, através de uma análise detalhada dos acontecimentos narrados, nos processos introspectivos, na interação entre o eu exterior e o eu interior, nos questionamentos e dilacerações representados através do fluxo de consciência.





## Capítulo 1: Os séculos XIX e XX na (des) construção do homem e do mundo

### 1.1. O Século XIX: a utopia da modernidade

A história do século XIX foi dominada pela Revolução Industrial e pelas profundas modificações que esta operou na estrutura da economia, da sociedade e no pensamento do mundo ocidental. Geram-se progressos tecnológicos consequentes da estreita ligação entre a ciência, a técnica e o investimento por partes das empresas. A Segunda Revolução Industrial, iniciada na segunda metade do século XIX, edifica a era do capitalismo, da inovação e da concorrência industrial. Assim, o século XIX e o século XX edificaram a época moderna e, consequentemente, criaram um novo tipo de indivíduo, o homem moderno, do qual falaremos mais adiante.<sup>1</sup>

No entanto, importa mencionar que esta evolução não ocorreu de forma homogênea, criando, por isso, a existência de duas realidades distintas: por um lado, a inovação que se operava no mundo urbano e, por outro, a resiliência do mundo rural a novas técnicas. A Revolução Industrial provocou mudanças tanto quantitativas como qualitativas nas cidades. Estas tornaram-se símbolos de prosperidade, de promoção e de sucesso, e, deste modo, apelativas ao homem rural, que vivia em sobressalto pela constante queda dos preços agrícolas. Assim, o êxodo rural e a consequente explosão demográfica produziram mudanças drásticas e profundas nos meios de produção e de sobrevivência humanas. A migração e o natural crescimento da população alteraram a estrutura geográfica da sociedade urbana e as cidades assistiram a este *boom* populacional sem estarem preparadas para tal. Assim, parte da população foi sujeita a condições miseráveis de sobrevivência, propensas a condutas de delinquência e criminalidade. Mas estas mudanças não se operaram apenas a nível urbano. O capitalismo industrial, aliado ao *boom* populacional, potenciam formas indignas e ultrajantes de trabalho. As empresas assumem a necessidade desenfreada de produção em grande escala e com custos reduzidos, em nome do capital. Assim, a população oriunda do meio rural, tida como não qualificada, surgiu como uma oportunidade de exploração. Deste modo, o operário foi sujeito a condições de vida e de trabalho indignas. Cientes da humilhação a que eram subjugados, opõem-se ao capitalismo

---

<sup>1</sup> Conforme observa Matei Calinescu (1999: 64), *modernus* designava um homem do presente, recém-chegado.

burguês e, sob a ameaça de greve e de rebeliões, reclamam melhores condições de vida. Surgiu, assim, o sindicalismo, como forma de defesa dos interesses profissionais.

Conforme observa Barbosa de Melo (2006: 36), a força económica revolucionou a civilização ocidental: a riqueza aumentou para a classe superior e a pobreza para as massas em geral. Esta heterogenia social marcou o final do século XIX, assim como o século XX. É neste cenário que reside a dualidade do século XIX. Se por um lado havia pessimismo pela rutura drástica dos referenciais tradicionais, por outro havia otimismo e esperança nos progressos tecnológicos e científicos. A crença no valor da ciência atinge o seu auge e os progressos obtidos criaram a premissa da ciência como alicerce da humanidade e do progresso, tornando-se tema central da vida intelectual da época. Surge, assim, o Cientismo, filosofia que defende a crença no poder absoluto da ciência e da racionalidade.

Neste contexto Augusto Comte criou o Positivismo, reforçando o valor atribuído à ciência.<sup>2</sup> Conforme observa Maria Fontes (1990: 14), as primeiras concepções do que viria a ser o Positivismo surgiram como uma ramificação do Iluminismo, a partir das crises sociais que explodiram na Europa no fim da Idade Média e com o rompimento da sociedade industrial, que destruíram os valores essenciais da sociedade tradicional europeia. Na visão de Barbosa e Melo (2006: 36), pareciam existir evidências de que havia uma tarefa a ser cumprida pela instauração do espírito positivo na organização das sociedades e das políticas vigentes, proporcionando, assim, o impulso de uma nova elite de pensadores capazes de formular os fundamentos da sociedade. Comte teve um papel influenciador e significativo no pensamento do século XIX. Através da análise das sociedades, defende a urgência de uma reforma intelectual da sociedade que a conduzisse a um estado de total credibilidade e racionalidade no progresso científico. A solução passaria pela unificação da sociedade através da partilha de uma mesma visão do mundo, já que, segundo Comte, a crise que a sociedade atravessava devia-se, essencialmente, à falta de um consenso:

O espírito positivo leva sempre a estabelecer, em qualquer assunto, uma exata harmonia elementar entre as ideias da existência e as ideias do movimento, de onde resulta, especialmente para os seres vivos, a correlação permanente entre as ideias da organização e as ideias da vida e, em seguida, por uma última especialização própria da organização social, a solidariedade contínua das ideias da ordem com as ideias do

progresso. Para a nova filosofia, a ordem constitui invariavelmente a condição fundamental do progresso; reciprocamente, o progresso torna-se o fim necessário da ordem; como, na mecânica animal, o equilíbrio e o progresso são mutuamente indispensáveis, enquanto fundamento ou finalidade. (Comte, s/d: 215)

No entanto, esta necessidade de adaptar o pensamento da sociedade ao progresso da ciência encontrava algumas dificuldades, nomeadamente o poder que a Igreja detinha em determinar a visão do homem sobre o mundo. Comte defendia que a religião da sua época não estava adaptada para guiar as massas de trabalhadores da era industrial, e, assim, propôs-se criar um novo espírito, liberto de qualquer tipo de especulação e ancorado na racionalidade. Deste modo, institui a “religião da humanidade”, que apresenta um novo conceito do ser supremo. Comte defende uma conceção individualista do homem, como fixo e estável, concebido como centro do mundo e este como seu objeto de uso. Limitou, por isso, a experiência humana ao mundo sensível e espiritual. Conforme observa Maria Fontes (1990: 17), as características gerais do termo “Positivo” são: “o real em oposição ao quimérico, o útil em oposição ao desnecessário, a certeza em oposição à indecisão, o preciso em relação ao vago”. O conhecimento científico é proclamado como a única forma válida de pensamento e tudo o que ultrapasse a dimensão física é rejeitado. Como indica Menegat (2000: 203), o Positivismo teve a necessidade de insistir no progresso e nos imperativos da ordem ao mesmo tempo que elevava a ciência como centro do modelo da racionalidade e, apesar de esta corrente não ser completamente original, já que se desenvolveu pelas antinomias do projeto iluminista, ela articula-se com a perda do conceito de totalidade da razão ilustrada e assume apenas a racionalidade científica. No entanto, apesar das ideias proclamadas por Comte não serem aceites na sua totalidade, o que mais perdurou foi a proposta de uma filosofia e de uma metodologia da ciência. É de salientar também o interesse dos estados e das instituições pela investigação científica, sobretudo em instituições financiadas com fundos públicos. O século XIX foi, por isso, uma época de grandes descobertas no campo empírico.

Com a evolução do pensamento e do desenvolvimento científico, a identidade do indivíduo é manipulada e noções que sempre fizeram parte da civilização enquanto cultura são relativizadas e entram em decadência. Conforme observa Heinemann (1993:

---

<sup>2</sup> Augusto Comte (1798-1857) foi um filósofo francês, considerado como o pai da sociologia positivista. Dedicou-se ao estudo científico das sociedades e acreditava ser possível planear o destino e o desenvolvimento destas com os critérios das ciências exatas.

256), registou-se uma mudança abrupta do espiritual para o material, do filosófico e religioso para o científico e técnico. Da mesma opinião partilha Touraine (1994: 242), que considera a modernidade como “anti tradição”, inversão dos costumes e crenças, a “era do universalismo e da razão em oposição à natureza”.

No entanto, até que ponto este seria um projeto realmente credível e realizável? Até que ponto seria o veículo exclusivo para o progresso da humanidade? Até que ponto os princípios da racionalidade não passariam apenas de uma visão utópica?<sup>3</sup> O século XX revelou a resposta a estas perguntas.

## 1.2. O século XX: a ascensão da barbárie e a queda da racionalidade

No início do século XX, vivia-se na Europa um ambiente racionalista e confiante, com a implantação de sistemas democráticos em muitos países e de crença no progresso da humanidade. No entanto, esta mentalidade positiva é alterada por uma conjuntura de crises, guerras, massacres e ditaduras que colocaram em causa a racionalidade e a promessa de progresso. As crenças sobre a organização da nova cultura são destronadas.

Conforme observa Carvalho (2012: 21), a eclosão da Primeira Guerra Mundial revelou a existência de uma situação inédita e sem precedentes. A tremenda fúria dos exércitos nacionais alterou os sentidos que recobriram as tradições e os valores morais, a ciência e a razão, a barbárie e o progresso. O período denominado entre guerras, que compreende o fim da Primeira Guerra Mundial e o início da Segunda Guerra Mundial, ficou também marcado pela quebra da Bolsa de Nova Iorque, associada a graves tensões políticas, culminando com a ascensão de regimes totalitários. Segundo a análise de Menegat (2000: 197), a crise da modernidade e a ausência de alternativas radicais para a sua superação manifestaram-se como um lento emergir da barbárie e, salienta, que o “desenvolvimento do capitalismo não apenas produziu a barbárie como esta foi necessária para a sua continuidade”. Basta recordar o desenvolvimento de tecnologias de guerra com alto poder destrutivo que colocaram em causa as esperanças de paz e progresso proclamados pela racionalidade científica. Deste modo, os alicerces da

---

<sup>3</sup> Nas palavras de Matei Calinescu (1999: 64), foi o impulso utópico que envolveu o homem moderno na aventura do futuro. Afirma, também, que a imaginação utópica é mais uma prova da desvalorização moderna do passado e da crescente importância do futuro.

modernidade são questionados e surge, assim, uma crise sem precedentes em relação às promessas da racionalidade.

Embora nos séculos anteriores o progresso da civilização europeia despertasse entusiasmo, esse sonho se dissipou ao longo do século XX. Uma época em que guerras em escalas jamais vistas, ditaduras, explosão populacional, vastas áreas de pobreza, entre outros problemas, questionaram a ideia de progresso que tanto marcou as gerações anteriores. As utopias praticamente desapareceram e em seu lugar surgiram distopias com as de Aldous Huxley e George Orwell, que vislumbraram um futuro sombrio. (Carvalho, 2012: 19)

Surgiu, deste modo, um rompimento com os valores da época moderna, que já não correspondem à dinâmica da própria realidade e a visão do homem como identidade fixa e soberana foi severamente abalada. Importa mencionar que o homem, que fora anteriormente concebido como centro do universo, é descentralizado, originando, por isso, uma crise identitária como consequência da sua desumanização. O século XIX gerou, em parte da população, solidez e segurança para desenvolver um projeto de vida, já que, se, por um lado, as instituições sociais ofereciam possibilidades de carreira, por outro, as promessas no progresso da humanidade vislumbravam um futuro sólido e promissor. Segundo Ortega y Gasset (1971: 88), o homem médio do século XIX tinha autonomia suficiente para equilibrar a sua economia, enquanto a existência do operário industrial se tornava mais dura. O mundo moderno criou, por isso, um novo homem, como é visível, alterando-lhe hábitos, formas de viver e de sustentação. Podemos até mesmo considerar que criou um “monstro insaciável” que, se outrora estava controlado por poderes superiores e limitações monetárias, se vê agora sem fronteiras, graças à democracia liberal e ao industrialismo. O homem moderno é, por estes fatores, a consequência da revolução industrial e do capitalismo. Digamos que é o produto do meio. As transformações do homem acompanharam as mudanças económicas e políticas, mudanças essas que foram abruptas e rápidas.

Do mesmo modo, foi também abrupto o modo como o século XX, ao destronar todos os mitos instaurados no século anterior, abandona o homem a si mesmo, conduzindo-o a um estado de incerteza e de receio. Mas até que ponto os ideais modernos foram realmente legítimos e credíveis para a sociedade? Basta recordar as primeiras manifestações decorrentes da Revolução Industrial, a exploração de operários,

para percebermos que este não foi um processo que pretendia atingir todas as camadas da sociedade. A industrialização e o capitalismo, associados ao desejo desenfreado de capital por parte dos empresários, nunca permitiriam que, efetivamente, a ciência fosse o motor do progresso e o alicerce da humanidade.

O estilo de vida criado pelo capitalismo industrial sempre será o privilégio de uma minoria. O custo em termos de depredação do mundo físico, desse estilo de vida, é de tal forma elevado que toda a tentativa de generalizá-lo levaria inexoravelmente ao colapso de toda a civilização, pondo em risco a sobrevivência da espécie humana. Temos assim a prova cabal de que o desenvolvimento económico – a ideia de que os povos pobres podem algum dia desfrutar das formas de vida dos atuais povos ricos – é simultaneamente irrealizável. (Brito e Ribeiro, 2002: 161)

Deste modo, podemos considerar que existem dois tipos de crise de identidade no século XX. O das minorias privilegiadas pelo capitalismo industrial que, habituadas já a um crescendo nas condições de vida e de carreira, se sentem expulsas das suas antigas redes de proteção por já não possuírem a sua centralidade estática, entrando assim numa crise de sujeito pela mutação sofrida. Os que foram fustigados pela evolução do mundo industrial, por exemplo os migrantes das províncias, que, em busca de um sonho que se revelou amargo, foram confrontados com a rutura drástica dos valores das sociedades rurais e, sem pontos de referência que transmitam segurança, questionam a sua própria realidade. Gerou-se, deste modo, uma crise espiritual.

Assim, o conhecimento científico deixa de ser encarado como absoluto e muitos dos seus mitos e utopias foram abandonados. Surge, assim, num quadro de pessimismo e desencantamento, uma nova realidade que coloca o homem num profundo estado de incerteza e de desorientação. Importa refletir que a guerra não destruiu apenas as promessas de liberdade ou as conquistas materiais, mas também a interioridade humana, provocando profundas e traumáticas mutilações físicas e espirituais. O Homem torna-se, assim, um ser dilacerado e fragmentado, descrente e desorientado. A realidade foi cruel e revelou as brechas de um projeto que mais tinha de utópico do que de realizável. É neste contexto que surgiram novas correntes intelectuais na Europa, com o objetivo de

destronarem os valores proclamados pela modernidade, considerados responsáveis pela fragmentação do homem e da sociedade.<sup>4</sup>

O ponto de partida do modernismo é a crise de confiança que atravessou a cultura ocidental do século 20: perda de fé, experiências de fragmentação, e abalos dos símbolos e normas culturais. No centro dessa crise, estavam as novas tecnologias e metodologias da ciência, a epistemologia do positivismo lógico e o relativismo do pensamento funcionalista (...). (Pereira, 2010: 42)

### 1.3. A mutação artística e social

Do mesmo modo que a Revolução Industrial modificou a sociedade, a política e a economia, a arte sofreu também uma metamorfose e revelou o homem da sociedade moderna, tanto física como espiritualmente. Podemos, assim, localizar dois tipos de modernidade, a modernidade científica e a modernidade enquanto conceito estético. Segundo a análise de Calinescu (1999: 49), durante a primeira metade do século XX ocorreu uma divisão irreversível entre estas duas. A modernidade científica relacionava-se, como já se afirmou, com o produto do progresso científico e tecnológico, com a Revolução Industrial e as consequentes modificações económicas e sociais, mas também com a ideia burguesa da modernidade, ou seja, a religião do progresso, da confiança na ciência e no culto da razão. Em oposição, a ideia da modernidade enquanto conceito estético estava relacionada com as atitudes radicais anti-burguesas. Podemos, deste modo, considerar estes dois tipos de modernidade como distintos e até conflituosos entre si. A modernidade cultural concentra as suas forças na rejeição da modernidade burguesa, surgindo, assim, terreno fértil para o surgimento de novos conceitos artísticos.<sup>5</sup>

Com a transformação do mundo, o homem moderno passou a questionar e a reformular a sua identidade assim como a sua relação com o mundo, recolhendo-se a si mesmo. É nesta ligação entre o mundo exterior e o mundo interior que surge todo um universo de indefinições: o homem deixa de ter de si uma imagem sólida e fixa, e vê-se fragmentado e dividido. É neste contexto que as formas artísticas se transformam e se

---

<sup>4</sup> Conforme observa Mateus Calinescu (1999: 25), é difícil datar com precisão o aparecimento de um novo conceito, ainda mais se for tão complexo como o de “Modernidade”. Salienta, no entanto, que a ideia da Modernidade só foi concebida dentro de um contexto e consciências específicos. O seu principal elemento constitutivo é um “sentido temporal irrepitível” e, acrescentaríamos, irreversível.



regeneram, o artista compreende que o homem não pode ser retratado como uno e definido. Segundo observa Aguiar e Silva (2007: 708), o “eu social” é uma máscara e uma ficção, onde se agitam forças inominadas e se revelam múltiplos “eus” profundos e conflitantes.

Surgem novas formas de arte que refletem o desencantamento do mundo. No entanto, como analisa Ortega y Gasset (1996: 62), estas novas formas artísticas são “antipopulares”, já que apenas uma pequena percentagem se interessa por elas. Quando um indivíduo compreende uma obra, mesmo não gostando dela, sente-se superior, ao contrário do desagrado que provoca a um indivíduo que não a entenda, sentindo-se, por isso, inferior. Deste modo, Ortega y Gasset observa que a nova arte, do ponto de vista sociológico, pretendia dividir o público em duas classes: os que entendem e os que não entendem. Torna-se uma arte do privilégio, seletiva e restritiva. As massas sentem-se, por isso, ofendidas.<sup>6</sup> O objetivo seria, portanto, o de revelar a falsa suposição da igualdade entre os homens que foi inaugurada durante o século XIX. O prazer estético das massas centra-se essencialmente no seu quotidiano, ou seja, em figuras e paixões presentes também na sua existência diária, facilmente compreensíveis. Portanto, qualquer realidade que uma obra apresente só será aceite e entendida se não obstruir completamente a perceção do mundo. Ora, esta visão era contrária à nova visão dos artistas.

A tendência natural das épocas em crise é a de ter uma perspectiva histórica das coisas, quer dizer tudo focar segundo o ângulo que lhes concede uma visão obscurecida pelas camadas mesmas da história, como diria Husserl. Tomamos do passado o que nos deixa perceber este mesmo passado múltiplo que pesa sobre nós e nos impede de ter um conceito real do que somos. Isto nos impede de contactar qualquer obra do presente (...) que realmente nos apresenta, porque ao compará-la com o histórico e ao notar a sua diferença específica com respeito a esse passado, a repelimos como não representativa. Só com o passar dos anos, quando aquela obra for integrada pelo nosso espírito na perspectiva histórica, a podemos aproximar das nossas antenas cognoscitivas. (Marinho, 1989: 243)

A literatura, tal como as restantes formas artísticas, sofreu uma importante transformação e renovação nos primeiros decénios do século XX. As correntes surgidas,

---

<sup>6</sup> Quando o autor se refere a “massas”, pretende designar não uma classe social, mas um modo de ser do homem que se inclui em todas as classes sociais.

genericamente designadas por Modernismo, passam a valorizar a vida interior e a complexidade da sociedade.<sup>7</sup> Há um rompimento com a arte tradicional por já não estar de acordo com a vida e com o homem modernos.

A posição e a opinião dos artistas sobre os processos da modernidade foram de extrema importância para a formação da estética modernista. Estes pretendiam uma libertação da arte, quebrando com o tradicionalismo, a liberdade formal e a valorização do quotidiano. Deste modo, surgem novas experiências linguísticas e visuais. A arte torna-se depurativa. Tal quer dizer que os artistas foram eliminando de forma progressiva os elementos humanos característicos da produção romântica e naturalista. A arte torna-se também seletiva. Vira-se para os artistas e não para as massas. Nas palavras de Ortega y Gasset (1996: 43), uma arte de “casta” e não “demótica”. Esta *desumanização* da arte pretenderia criar puerilidade num mundo velho e hostil. Nos novos produtos artísticos não faltavam vida, paixões e sentimentos exacerbados; a mudança estava no nível em que foram aprofundados. Os tempos modernos proporcionaram, assim, o manifesto dos instintos mais naturais e primitivos do homem.

O romancista distancia-se das convenções e procura um novo sentido da arte. A psicologia teve um papel fulcral na (des)construção do romance; os autores contagiados pela ebulição científica dos estudos acerca da mente integram nas suas obras conceitos psicológicos. O contexto semântico é o funcionamento da mente humana. Assim, surge o romance psicológico que tem como característica principal a representação do fluxo da consciência (*stream of consciousness*), termo proposto pelo psicólogo e filósofo William James, que compara a mente humana ao fluxo de um rio, devido à “corrente” e ao turbilhão de pensamentos, sensações e raciocínios que se manifestam a nível interno. Esta nova conceção da arte deveu-se também ao contributo do filósofo Henri Bergson que, com a sua obra *Essai sur les donnés immédiates de la conscience* (1889), dirigiu um apelo para que os romancistas refletissem sobre as contradições humanas e que rompessem por absoluto com a herança realista e naturalista, apelando à criação de um romance de análise dos conteúdos da consciência.<sup>8</sup>

#### 1.4. A edificação da Psicologia como ciência

---

<sup>7</sup> O Modernismo considerando a sua feição plural nos vários contextos em que surge, não é propriamente uma “corrente” literária mas sobretudo uma categoria periodológica a que corresponde uma orientação estética genericamente idêntica.

<sup>8</sup> Filósofo e diplomata francês (1859-1941), considerado um dos mais representativos pensadores do final do século XIX.

A Psicologia, apesar de possuir um longo passado, constituiu-se como um novo saber nos séculos XIX e XX. Se outrora o homem tentava estudar-se por intuição e generalização, a mudança ocorreu quando o homem tentou analisar-se utilizando métodos científicos. Conforme observa Curado (2007: 21), é natural que num mundo cada vez mais artificial o papel tradicional da ciência sofresse alterações, já que a tarefa de compreender a ordem do mundo tornava-se cada vez mais residual.

No entanto, como já referimos, o sistema defendido por Comte tem como fundamento a previsão e o controlo, e o método principal é a observação dos factos. Aqui residiu o problema central da Psicologia como ciência independente, uma vez que o seu objeto de estudo, a mente, não é observável. Deste modo, foi necessário o desenvolvimento de um método preciso e objetivo, que, gradualmente, foi melhorado pela criação de escolas e técnicas distintas entre si. Tal como observa Schultz (1981: 7), o mais decisivo avanço ocorreu quando o homem procurou responder às suas interrogações sobre a natureza humana usando instrumentos e métodos da ciência, os quais já tinham sido bem-sucedidos com as ciências naturais. Deste modo, a Psicologia começa a ganhar alguma independência dos seus antecedentes filosóficos por incorporar nos seus estudos a observação e a experimentação.

Para o nascimento da Psicologia como ciência independente foram necessárias pré condições sociais que a justificassem. Uma delas foi a experiência da subjetividade privatizada, ou seja, a percepção de que somos livres e que as experiências, os pensamentos e os sentimentos fazem parte de uma consciência individual. Este sentimento é valorizado pelo homem e vai determinar a sua individualidade e personalidade. Ora, na sociedade moderna a perda de referências coletivas levou o homem a construir referências internas e a sentir-se responsável pelas suas decisões e pelo seu próprio pensamento. O homem toma consciência de que não era tão livre quanto supunha, questionando a sua existência. É neste cenário que se fez necessária uma ciência que compreendesse a dinâmica da psique humana, os comportamentos, as emoções, o medo, a angústia e as técnicas para controlá-los. Surgiu, assim, terreno fértil para a construção da Psicologia como ciência independente.

Vários outros acontecimentos contribuíram para o emergir da Psicologia. Destacamos a criação daquele que foi considerado como o primeiro laboratório psicológico, em 1879, por Wilhelm Wundt, e também a criação da revista *Philosophischen Studien*, em 1881, onde são publicados, pela primeira vez, relatórios

experimentais.<sup>9</sup> Entre 1880 e 1895, registaram-se, na América, a fundação de vinte e quatro laboratórios psicológicos, a criação de três revistas científicas e a primeira organização científica de psicólogos americanos. Conforme observa Schultz (1981: 13), a Psicologia é um produto dos séculos XIX e XX, pois foi durante este período que os psicólogos definiram o objeto de estudo e estabeleceram as suas fundações, afirmando, assim, a sua independência em relação à Filosofia e, num período imbuído do espírito positivo, a Psicologia tornou-se uma ciência distinta e experimental.

Wilhelm Wundt foi o impulsionador e um dos mais influentes psicólogos na construção da Psicologia como ciência.<sup>10</sup> Este determinou o objeto de estudo, o método de pesquisa e os seus objetivos. Segundo a análise de Schultz (1981: 14), Wundt reuniu as várias linhas de pensamento, complementando-as com pesquisas intensas e rigorosas, dando forma à nova Psicologia e, durante algum tempo, esta ciência foi construída e moldada à sua imagem. Com o legado de Wundt, surgem novos laboratórios e novos psicólogos que, não partilhando da visão deste, reconheceram que a introspeção seria o método mais válido.<sup>11</sup> No entanto, apesar dos diferentes pontos de vista, todos partilhavam do mesmo objetivo, o de desenvolver uma nova Psicologia. Assim, a Alemanha torna-se o centro impulsionador deste movimento. No entanto, apesar da supremacia alemã, os Estados Unidos da América tomaram o método de Wundt e configuraram-no como tipicamente americano, tanto em forma como em temperamento. Deste modo, a Psicologia americana foi responsável por renovar os padrões dentro das novas áreas de experimentação e por englobar novas técnicas. Porém, com o advento do Behaviorismo<sup>12</sup>, a Psicologia americana difere cada vez mais da de Wundt e, após a Primeira Guerra Mundial, a hegemonia alemã foi colocada em causa. Esta renovação foi liderada por Edward Bradford Titchener que, mesmo divergindo de alguns pontos defendidos por Wundt, desenvolveu um sistema inspirado nos métodos do alemão Wundt.<sup>13</sup> Assim, o Estruturalismo, apesar das críticas recebidas, foi um movimento impulsionador e inspirador para a criação da Psicologia científica. Para Schultz (1981: 120), a contribuição maior do Estruturalismo foi de ter servido para as críticas, proporcionando um “sistema muito forte de ortodoxia contra o qual os movimentos

---

<sup>9</sup> Wilhelm Wundt (1832-1920) foi um filósofo, médico e psicólogo alemão, e é considerado um dos fundadores da moderna Psicologia Experimental.

<sup>10</sup> Desenvolveu-se como a primeira posição sistemática em psicologia e daí a sua importância para as escolas que se seguiram.

<sup>11</sup> Os psicólogos em causa são Hermann Ebbinghaus (1850-1909), George Elias Müller (1850-1934), Franz Brentano (1838-1917), Carl Stumpf (1848-1936) e Oswald Külpe (1862-1915)

<sup>12</sup> O Behaviorismo surgiu como oposição ao Funcionalismo e ao Estruturalismo. Os behavioristas consideram o comportamento como uma forma funcional e reacional de organismo vivos. No entanto, não aceitam qualquer relação com o transcendental, como a introspeção e os aspetos filosóficos.

funcionalista e behaviorista, recém-criados e em desenvolvimento, pudessem organizar as suas forças”. Afirmar, igualmente, que as escolas mais recentes devem a sua existência à reformulação progressiva da Psicologia iniciada pelos estruturalistas. É neste seguimento que surge o Funcionalismo, primeiro sistema exclusivamente americano. Os funcionalistas concentram-se no funcionamento da mente e no modo como esta é utilizada na adaptação do organismo ao meio ambiente, assumindo-se, por isso, contrários ao Estruturalismo, já que consideravam que este sistema excluía as funções úteis e práticas da mente e as atividades da consciência. Um dos principais percursores da Psicologia Funcional foi William James. Este foi o primeiro norte-americano a organizar um laboratório de Psicologia Experimental, defendendo a premissa de que a consciência não é uma estrutura fixa e estável, mas um fluxo permanente e dinâmico, estabelecendo a comparação com a corrente de um rio. Em seguida abordaremos o seu contributo para a edificação da Psicologia como ciência e a influência que exerceu na construção do romance psicológico.

#### 1.4.1. William James e a psicologia da mente

William James nasceu em Nova Iorque, a 11 de Fevereiro de 1842, e morreu em New Hampshire, a 26 de Agosto de 1910, e foi, como já referimos, um dos fundadores da Psicologia moderna, mas também um importante filósofo.

A sua família, dotada de amplos recursos, possibilitou que este viajasse exaustivamente pela Europa entre 1855 e 1860. William e o irmão, Henry James, estudaram em Inglaterra, França, Suíça e Alemanha. Deste modo, o contacto com a Europa e com os mais notáveis pensadores foram essenciais para o seu desenvolvimento intelectual. A sua formação pode ser considerada atípica, uma vez que iniciou estudos na área da Química, em Harvard, no ano de 1861 e, após o término desta, ingressa novamente em Harvard, em 1864, em Medicina, sem nunca exercer profissionalmente nesta área. Em 1875, desenvolveu um curso de graduação sobre as relações entre Fisiologia e Psicologia e, em 1876, introduziu demonstrações experimentais. A sua educação cosmopolita e liberal permitiu que se interessasse por diversas áreas. Segundo analisa Martinez Martins (2006: 66), o seu carácter vigoroso e espontâneo levou William James a atuar sempre movido pela curiosidade de tudo aquilo que despertasse o seu

---

<sup>13</sup> Titchener (1867-1927) foi um psicólogo estruturalista britânico. Estudou em Leipzig durante dois anos com o seu mestre, Wundt. Alterou o sistema deste e propôs uma nova abordagem, a qual designou de Estruturalismo.

interesse. E, deste modo, não é possível dissociar o seu pensamento com o seu percurso de vida. Todos os acontecimentos, mesmo os acidentais, contribuíram para que a obra *The Principles of Psychology* fosse considerado o maior contributo de William James para a defesa da Psicologia como ciência independente. Nela recolheu uma panóplia de dados, observações, experiências e hipóteses de vários cientistas e psicólogos do seu tempo. Não se trata apenas de uma compilação; pelo contrário, a grandeza da obra está nas ideias de William James sobre a nova Psicologia. Este compêndio de Psicologia é ainda hoje considerado como uma contribuição de enorme valor para a disciplina.

Uma característica sumamente importante dos *Princípios* é que trata explicitamente a Psicologia como uma ciência natural; mais especificamente, como uma ciência biológica. Tratar a psicologia como ciência não era novidade em 1890 mas, nas mãos de James, a ciência da Psicologia tomou um rumo diferente da psicologia ortodoxa alemã. James interessou-se pelos processos conscientes como atividades de um organismo que produziam alguma diferença na vida desse organismo. Os processos mentais foram vistos por James como úteis atividades funcionais das criaturas vivas, na medida em que procuram manter-se e adaptar-se no mundo natural. (Schultz, 1981: 152)

William James propõe uma nova definição para a Psicologia: a Psicologia como “ciência da vida mental”. Uma das teses mais reconhecidas foi precisamente o fluxo da consciência, que analisaremos mais adiante.

Não obstante, após a sua publicação, volta-se para a Filosofia, já que acreditava que tudo tinha dito sobre a Psicologia. Segundo a análise de Schultz (1981: 150), tal facto deveu-se, essencialmente, porque James não era um experimentalista e não estava convencido do valor do trabalho e dos resultados deste método, assumindo, por isso, no seu compêndio de Psicologia, que os resultados do trabalho laboratorial não eram proporcionais ao trabalho exigido. Deste modo, dedicou-se nos últimos vinte anos de vida a aperfeiçoar o seu sistema filosófico, tornando-se, assim, na década de 1890, o principal filósofo americano.

Aspetos importantes da consciência foram pela primeira vez equacionados com brilho. A estrutura da atenção e a sequência constante de conteúdos da consciência foram dois desses aspetos. Para além da investigação científica que desenvolveu, a obra de James possui um interesse filosófico muito grande. Compartilha com a do escocês Reid a

impotência em avançar no inquérito racional sobre a consciência. Aspectos importantes da consciência foram pela primeira vez equacionados com brilho. (Curado, 2001: 319)<sup>14</sup>

James revelou uma postura paradoxal. Conforme analisa Schultz (1981: 145), se, por um lado, ele foi o principal precursor americano da Psicologia funcional e também o pioneiro da nova Psicologia científica nos Estados Unidos da América, por outro lado, houve tempos em que negou que fosse psicólogo ou até que existisse uma nova psicologia. Segundo observa Curado (2001: 319), o constrangimento da teoria de James é típico da relação do teórico com a dificuldade em compreender a consciência, e, por isso mesmo, James torna-se um símbolo deste paradoxo: por um lado, aceita a disciplina do método científico na investigação da consciência e, por outro lado, compreende que alguns aspectos da consciência não são solucionados pelo método científico. James, como já referimos, não foi fundador de qualquer sistema de psicologia e recusou-se a ser absorvido por qualquer escola, selecionando entre as várias posições a que era mais compatível com a sua própria concepção de psicologia. Ora, se William James não fora nem um fundador nem um experimentalista, como exercera tamanha influência na Psicologia americana? A sua influência passou, em grande medida, pela capacidade ímpar de desenvolver ideias com clareza e espontaneidade; tal como afirma Curado (2001: 320), James possuía uma vasta cultura humanista e tinha a noção que a mente podia ser descrita de muitos e variados modos literários. Este duplo registo dos seus textos faz com que a sua obra desperte atenção e perplexidade. Conforme observa Schultz (1981: 146), apesar de James não ter fundado a Psicologia Funcional, escreveu com grande clareza e eficácia na atmosfera funcional daquele tempo, influenciando, deste modo, gerações futuras de psicólogos. Interessou-se pela ação, pelo comportamento e por aspectos fisiológicos da mente. Concebeu a consciência não como um entidade mas como uma função orgânica. Criou, assim, um modelo alternativo da mente que, segundo Schultz (1981: 151), estava de acordo como o novo enfoque funcional americano da Psicologia.

Os escritos de William James eram obras cheias de estilo. Face às enredadas explicações e aos difíceis e aborrecidos aspectos experimentais das escolas das escolas de Leipzig e Würzburg, as suas palavras tinham o gosto do ar fresco. James foi buscar os

---

<sup>14</sup> Thomas Reid (1710-1796) foi um filósofo escocês, que refletiu sobre a consciência e a incomensurabilidade dos discursos entre a vida interior e o mundo exterior. Segundo analisa Curado (2007: 109), o estudo de Thomas Reid foi um dos momentos fundadores do estudo da mente. [nota própria, não incluída na citação]

seus métodos a várias fontes e tinha pouco interesse em iniciar um projeto ou lançar uma instituição. Estava antes fascinado pelas questões da psicologia, tal como surgem na vida quotidiana, e procurou inspiração na literatura e na história, assim como na ciência experimental. (Brito e Ribeiro, 2002: 154)

A postura audaciosa e destemida de James é merecedora de destaque. A incomensurabilidade entre cérebro e consciência não o deteve. Conforme observa Curado (2001: 365), William James conseguiu realizar uma das análises mais completas da estrutura da consciência e contrariou a “incomunicabilidade entre os discursos fisiológicos e os discursos filosóficos ao exigir que a argumentação filosófica tenha em consideração as descobertas científicas do cérebro”. Na visão de Putnan (2002: 22), James aspirou a um tipo de realismo em filosofia livre dos excessos das formas tradicionais do realismo metafísico. Em seguida, analisaremos em detalhe o capítulo IV, da obra *The Principles of Psychology*, sobre o fluxo de pensamento, onde introduziu a expressão “fluxo de consciência”.

#### 1.4.2. O fluxo de consciência

*The Principles of Psychology* é uma obra de grande magnitude, tanto em volume, cerca de 28 capítulos, como em riqueza intelectual. A premissa defendida é a de que o cérebro e a consciência são indissociáveis, defendendo esta dualidade orgânica e biológica. Deste modo, James enuncia, nos primeiros capítulos, alguns fundamentos biológicos que acreditava serem necessários para a criação das bases da nova psicologia. Analisa a relação mente - corpo numa visão metafísica e num sistema integrado, enfatizando os aspetos orgânicos. Simultaneamente lança críticas às principais concepções filosóficas.

O capítulo dedicado ao fluxo de pensamento abre a sua teoria psicológica. James propõe que mente e corpo estão inseridos num sistema de influência contínua e é dentro da teoria do fluxo de pensamento que se pode verificar como esta dualidade funciona. Conforme observa Schultz (1981: 409), James reconheceu a importância de se considerar a consciência no seu meio natural, havendo, por isso, uma ligação entre o papel da biologia e da ação do cérebro sobre a consciência. Na abordagem inicial ao capítulo o autor anuncia que iniciará o estudo da mente de forma introspetiva. Mas, salientamos, não se trata da introspeção de laboratório, praticada, por exemplo por



Wundt ou Titchener, mas da introspecção em contexto natural. Para James, a consciência não é suscetível de análise e, deste modo, a forma de introspecção não poderia ser de tipo rígido. Os resultados podiam ser verificados pelo uso de controlos apropriados e da comparação dos resultados obtidos. Como já mencionamos, James não era devoto do método experimental, mas acreditava no seu uso como um dos meios possíveis do estudo psicológico, não exclusivo. Deste modo, a proposta de James veio desvincular métodos fixos e formas habituais de pensar.

Assume a consciência como uma multiplicidade de objetos e relações e o pensamento como qualquer forma de consciência. Do mesmo modo, propõe cinco características do pensamento (1950: 225):

1. Todo o pensamento tende a fazer parte de uma consciência individual;
2. dentro de cada consciência pessoal, o pensamento desenvolve-se constantemente;
3. em cada consciência pessoal, o pensamento é contínuo;
4. o pensamento parece lidar sempre com objetos independentes de si próprio;
5. o pensamento está interessado em algumas partes desses objetos com a exclusão de outras partes, fazendo escolhas sobre elas, constantemente.

Para William James, nenhum pensamento existe separado ou independente; pelo contrário, estão inseridos num todo e formam parte de um sistema, estando diretamente associados a uma mente ou a uma consciência pessoal. Ora, cada uma destas mentes mantém para si os seus próprios pensamentos, não havendo, por isso, intercâmbio. Nem mesmo a semelhança de conteúdos entre duas pessoas é capaz de fundir pensamentos. Há, pois, uma barreira intransponível, sendo esta uma das separações mais absolutas que se encontram na natureza. Deste modo, o pensamento é singular e estritamente original.

De igual modo, nenhum pensamento, depois de desenvolvido, pode retroceder no tempo e voltar a ser idêntico ao que foi antes. Conforme observa William James (1950: 230), na ciência da psicologia, segundo a célebre “teoria das ideias”, os resultados de variações na combinação de certos elementos simples da consciência se mantêm sempre iguais. Assim, segundo esta teoria, as sensações que recebemos de um objeto são sempre as mesmas. William James fornece um exemplo pertinente. Quando ouvimos uma tecla de piano tocada na mesma força achamos que resulta numa audição

igual. No entanto, segundo William James (1950: 229), tal não é completamente verdade, o que sentimos duas vezes é o objeto. Certos momentos fazem-nos crer que a nossa sensibilidade se altera e, conseqüentemente, a sensação de um objeto não se mantém inalterável. Deste modo, a visão de um objeto está diretamente relacionada com o nosso estado. Assim, os sentimentos revelam o mesmo mundo, o que varia constantemente é a nossa sensibilidade.

As nossas sensações estão em constante desenvolvimento e a cada sensação corresponde uma ação cerebral. No entanto, para que uma sensação idêntica se repita esta teria de ocorrer pela segunda vez num cérebro não modificado. Porém, esta é uma impossibilidade fisiológica, já que o cérebro e os sentimentos estão em desenvolvimento e transformação contínuos. Assim, James fortalece a ligação cérebro - corpo ao admitir que, para cada modificação cerebral, por menor que seja, corresponde uma modificação do sentimento (1950: 240). A experiência molda-nos a cada instante e a nossa reação mental resulta da experiência do mundo até esse momento. Em conseqüência, o cérebro é alterado e o seu equilíbrio interno é ajustado. Deste modo, cada estado cerebral é determinado pela natureza da sucessão de acontecimentos passados e qualquer alteração a esta sucessão resulta num estado cerebral diferente. A ligação cérebro - corpo faz com que nenhuma mudança no cérebro ocorra sem resultados psicológicos.

A continuidade é outra das características do pensamento. Para James (1950: 237), contínuo é algo sem quebras. Estas podem ser de duas naturezas distintas: quebras de tempo, quando há uma interrupção de consciência e esta retorna num momento posterior como outra parte do mesmo, ou quebras de qualidade, em que o segmento que se segue não teria qualquer relação com o que estava antes dele. Porém, mesmo com a ocorrência de intervalos de tempo, o pensamento é contínuo, já que as variações de um momento para outro na qualidade da consciência nunca são abruptas.

Os intervalos de tempo são mais numerosos do que aquilo que se supõe e a consciência pode não estar ciente de tal, ou seja, não os sente como interrupções. No entanto, existem intervalos de tempo que são sentidos. Por exemplo, quando acordamos, temos a clara percepção que estivemos inconscientes e, através da dedução de sinais sensíveis, sabemos julgar aproximadamente durante quanto tempo estivemos nesse estado. Deste modo, no sentido temporal das palavras, a consciência é efetivamente interrompida e descontínua, mas no sentido de continuidade – em que as partes estão intimamente ligadas e juntas como parte de um todo – a consciência mantém-se

contínua. Para reforçar esta ideia, William James recorre a outro exemplo pertinente. Paul e Peter acordam na mesma cama e reconhecem que estiveram a dormir. A consciência de Peter encontra instantaneamente a sua consciência passada e não se engana pensando que é Paul, e vice-versa. Peter até pode saber quais foram os últimos estados mentais de Paul, mas são inteiramente diferentes dos seus próprios pensamentos - recorda os seus e apenas concebe os de Paul. Isto sucede porque nenhum pensamento se evade da sua mente e atravessa a mente de outrem. Cada mente é confinada, por isso, a si mesma. Assim, a continuidade em relação ao passado não pode ser quebrada, mesmo quando o intervalo de tempo é perceptível. James defende que a consciência não é uma “manta de retalhos” nem uma cadeia. “Rio” e “fluxo” são metáforas que melhor a descrevem.

Do mesmo modo, no nosso quotidiano estamos imersos por imagens que surgem de maneira explosiva, quebrando-se umas às outras. No entanto, estes contrastes não quebram o fluxo de pensamento, nem do tempo e do espaço em que ocorrem. As sensações são dadas como um todo e inseridas numa massa caótica unificada. Deste modo, a consciência tem a função de distinguir as sensações e não de associá-las.

Não obstante, quando a neurose total muda, também a psicose total regista alterações. Mas estas mudanças neuróticas nunca são absolutamente descontínuas. A mudança reside no seu ritmo. Quando o ritmo é lento, temos a consciência do nosso pensamento de uma forma relativamente estável e repousada. Quando é rápido, temos consciência de uma passagem de uma transição do objeto. Assim, no fluxo da consciência, aquilo que salta à vista é esta variação do ritmo entre as diversas partes.

Outro dos pontos propostos é que o pensamento parece lidar com objetos independentes dele, ou seja, possui a função de conhecer. O pensamento é, por natureza, voltado para o exterior e para a sobrevivência do organismo, auxiliado pelo caráter seletivo da consciência, que abordaremos mais adiante. A referência exterior do pensamento é uma estrutura mental que tradicionalmente se designa por intencionalidade, nomeadamente depois dos trabalhos de F. Brentano. Conforme observa William James (1950: 240), é necessário definir o uso adequado do conceito de objeto ou conteúdo do pensamento: tudo o que o pensamento pensa. No entanto, o pensamento não deve ser confundido com o objeto a que se refere. James menciona que este é o principal erro dos psicólogos. O pensamento apresenta partes temporais que, como já vimos, são contínuas, não podendo, por isso, ser consideradas isoladamente. Assim, o objeto de estudo mostra--se indivisível.

A consciência é uma agência seletiva: os fenómenos da atenção seletiva e da vontade deliberada são exemplos disso. A acentuação e a ênfase estão presentes em todas as nossas percepções, desde as imagens mais simples até às mais diversas. Segundo menciona William James (1950: 284), ignoramos a maior parte das coisas ao nosso redor porque durante o caos dos movimentos, cada órgão dos sentidos seleciona e isola aqueles que estão dentro dos limites de velocidade, ignorando o resto como se não existissem. Posteriormente, a mente seleciona novamente e escolhe as sensações que representem os acontecimentos da forma mais verdadeira possível; considerando o resto como meras aparências que podem ser alteradas pelas condições do momento. Toda a informação ao nosso redor está sujeita a este tipo de seleção. A percepção tem assim uma escolha dupla: das sensações presentes selecionamos as que são as mais significativas e ignoramos o resto e, dentro destas, elegemos novamente as que consideramos mais reais e válidas. Esta dupla seleção depende da percepção do indivíduo, das suas experiências anteriores e dos seus hábitos de atenção. James compara a mente a um escultor que esculpe a pedra em que trabalha. É um processo contínuo e em formação diária. Assim, a mente, em todos os seus estágios, é um palco de possibilidades simultâneas.

James ressaltou neste capítulo a poderosa ligação entre a consciência e o cérebro, entre corpo e mente, entre o mundo exterior e o mundo interior. A teoria do fluxo de consciência é uma reafirmação da dimensão e da magnitude da consciência.

### 1.5. A influência dos estudos da mente na literatura

(...) ele [o romancista] convidou-nos à reflexão, pondo na expressão exterior alguma coisa dessa contradição, dessa penetração mútua, que constituiu a própria essência dos elementos expressos. Encorajados por ele, afastámos por um instante o véu que tínhamos interposto entre a nossa consciência e nós. Voltou a pôr-nos em presença de nós próprios. (Aguiar e Silva, 2007: 734)

Durante os séculos XVIII, XIX e XX, as formas literárias evoluíram e o romance ganhou um papel de destaque. Alargou as suas temáticas, abordando os conflitos sociais, interessando-se pela psicologia e desenvolvendo técnicas inéditas.

No decorrer dos séculos, em especial do século XIX, o romance converte-se na mais complexa forma literária da era moderna. A sua estrutura é totalmente renovada e toma uma postura mais interventiva, envolvendo-se na alma humana, nas camadas mais profunda do ser humano e nas relações sociais. Segundo Aguiar e Silva (2007: 679), o romance era considerado pelos moralistas e pelos próprios poderes públicos como um “perigoso elemento de perturbação passional e de corrupção dos bons costumes, desconfiança que se prolongou pelos tempos modernos”.

O século XIX caracteriza-se pelo período áureo do romance. A arte torna-se um campo de experimentação livre; exploram-se novas temáticas e novas técnicas. No entanto, no final deste século, o romance sofre um declínio e transfigura-se. Foram vários os fatores que induziram a uma nova conceção do romance, vinculado ao ilogismo do homem. Henri Bergson teve um papel de enorme importância na mutação do romance, como já mencionámos acima.

A psicologia de William James e a teoria do fluxo da consciência, assim como a psicanálise de Freud, que revelou estruturas nunca antes divulgadas do psiquismo humano, foram o mote instigador para um novo tipo de romance que revolucionou a composição da personagem, assim como o tempo e o espaço ficcionais. Sem modelos rígidos e fixos para tratar os estados mais íntimos das personagens, as novas composições artísticas foram inovadoras e inéditas. No início do século XX, surgem autores como Virgínia Woolf e James Joyce, que renovaram os temas e exploraram domínios nunca antes abordados, modificando a própria construção da intriga.

Com Flaubert, Maupassant e Henry James, a composição do romance adquire uma mestria e um rigor desconhecidos até então; com Tolstoi e Dostoievski, o universo romanesco alarga-se e enriquece-se com experiências humanas perturbantes pelo seu carácter abismal, estranho e demoníaco (...). (Aguiar e Silva, 2007: 683)

Desenvolve-se, assim, um novo tipo de ficção que centraliza a psique humana e os seus domínios. A técnica do fluxo de consciência é utilizada pelos escritores para designar uma espécie de narrativa de carácter psicológico, que foca níveis de consciência pré-discursivos. Assim, surgem aspetos da personagem que só são revelados na interação consigo próprio e não com os outros.

É visível uma perfeita intersecção entre literatura, Psicologia e Filosofia da mente, que se realiza na narração da consciência individual. A visão subjetiva da

realidade, por parte do narrador ou das personagens, assegura um novo tipo de objetividade. Esta garante uma nova experiência do real, assente numa reprodução clara do fluir da consciência, dos motivos íntimos e das ações humanas. No entanto, importa salientar que apesar dos estudos sobre a mente inspirarem vários artistas a penetrarem nas camadas mais íntimas do homem, aqueles não devem ser considerados como um produto artístico. A Psicologia foi, antes de mais, o mote impulsionador para novas formas artísticas e não o produto artístico em si.

A Psicologia pode ter reforçado a noção de realidade a alguns artistas conscientes, pode ter-lhes aguçado a capacidade de observação ou permitido que descobrissem tessituras que até então desconheciam. Mas, em si própria, a Psicologia é apenas preparatória do ato de criação; e, na obra, em si própria, a verdade psicológica só terá valor artístico se realçar a coerência e a complexidade: numa palavra, se for arte. (Wellek e Warren, s/d: 111)

A arte transfigura-se e os seus parâmetros ficcionais são alterados, rompendo com os esquemas tradicionais da representação literária. Segundo Luiz Lafetá (s/d: 125), o registo psicológico e a rutura da linguagem não foram um acontecimento furtivo. O desvelamento do comportamento do homem está em paralelo com o desmascarar da linguagem artificiosa, assim o “desnudamento das sensações corresponde ao desnudar-se dos procedimentos”. Deste modo, o *psicologismo* justifica-se. Em consequência, a narrativa sofre uma transformação que modifica os aspetos ficcionais do romance do século XIX, mas também o papel e a postura do leitor. O papel do narrador transfigura-se e surgem novas categorias, nomeadamente a polifonia. Surgem várias vozes, fragmentadas e dilaceradas, que apresentam múltiplas perspetivas dentro da narrativa. Esta desenvolve-se através de uma rede complexa de relações diegéticas de múltiplas e distintas ideologias e visões. Tal como na música, a polifonia é uma técnica que produz um segmento sonoro específico, em que duas vozes se desenvolvem em carácter melódico e ritmo individualizado, de igual modo, na literatura coexistem numa mesma obra várias vozes que permitem ao leitor aceder a diversos pontos de vista.

O monólogo interior é a técnica que permite uma maior proximidade e contato com o inconsciente e com as pulsões da personagem, já que, sem contaminações exteriores, age ao nível da pré-fala, representando clara e diretamente o fluir de

consciência. Convém esclarecer que o *stream of consciousness* e o monólogo interior não são sinónimos. O primeiro, como abordámos, é um fenómeno psíquico enquanto o segundo surge como formulação textual desse processo. Existem dois tipos de monólogos interiores, o indireto, em que o narrador conduz o pensamento da personagem e articula a narrativa, e o direto, em que o enredo é apresentado sem a interferência do narrador, sendo este o mais indicado para retratar a consciência da personagem. O narrador, ao renunciar ao seu papel de mediador, permite que a personagem tome total controlo dos seus pensamentos e que os partilhe sem interferência de terceiros, em total individualidade.

O sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo. É assim que se prepara uma segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refugo da primeira, uma linguagem de coisa, deterioradamente associativa, como a que entremeia o monólogo não apenas do romancista, mas também dos inúmeros alienados da linguagem primeira, que constituem a massa. (Adorno, 2003: 62)

*Ulisses* (1922), de James Joyce, representa uma das tentativas mais temerárias de retratar a complexidade da mente e da vida. A obra foi inspirada pelas teorias científicas e psicológicas da sua época e constitui um retrato direto e cru da dimensão do universo humano. O enredo é mínimo, tratando apenas das rotinas comuns da existência burguesa do personagem Leopold Bloom. O foco está direcionado para as suas reflexões, dilacerações, frustrações e medos. A ação decorre apenas no dia 16 de junho de 1904 e, enquanto este vagueia por Dublin, reflete sobre a sua existência e a sua própria identidade. A dualidade vida e morte está presente em toda a obra, assim como a relação aflitiva com o novo mundo. Leopold Bloom é a imagem de um homem dilacerado, fragmentado e desequilibrado, o retrato do herói moderno.

Os monólogos presentes na obra permitem que o leitor tenha a clara perceção do caos da mente. A própria desorganização das ideias é reveladora disso. O monólogo interior transforma-se num tempo pessoal e intransmissível, um testemunho em primeira mão do quão labiríntica e conflituosa pode ser a mente humana. A insónia é o mote para o monólogo que finda a obra. Molly Bloom, esposa de Leopold, percorre a sua vida, desde a juventude até à sua atual condição, lembrando os sentimentos recalcados, as

ânsias e os medos. As ideias surgem desordenadas, incoerentes entre si, sem pontuação e com o mínimo de sintaxe. Esta incoerência deve-se à falta de conectores discursivos entre as frases, porque o propósito do autor não é o de produzir um texto coeso, mas o de expor os pensamentos na sua forma mais original e primária.

No último capítulo do livro, Molly Bloom, através de um extenso monólogo interior, rememora a sua condição. Numa confusão labiríntica, apoiada por planos temporais variáveis e conteúdos psíquicos díspares e confusos, espelha cruelmente a condição desesperante da sua alma.

YES because he never did a thing like that before as ask to get his breakfast in bed with a couple of eggs since the *City Arms* hotel when he used to be pretending to be laid up with a sick voice doing his highness to make himself interesting to that old faggot Mrs Riodan that the thought he had a great leg of and she never left us a farthing all for masses for herself and her soul greatest miser ever was actually afraid to lay out 4d for her methyalted spirit telling me all her ailments she had too much old chat in her about politics and earthquakes (...). (Joyce, 1992: 871)

O autor foi considerado inicialmente como um *outsider*, porque, ao expressar cruel e diretamente a condição de crise do homem moderno, a sociedade mostrou-se desinteressada, querendo evitar o tema da responsabilidade geral da crise. A obra é um espelho da sociedade antes e depois da guerra. E, deste modo, conforme observa Marinho (1989: 244), a sociedade, que era composta por pessoas mal saídas da guerra e por ela responsáveis, queria evitar o autoflagelo e, por isso, não desejava o contato com a mensagem do autor.

A confluência dos aspetos político, social, espiritual e literário é poderosa no livro de Joyce e produz uma espécie de explosão de sentimentos e de imagens, uma explosão atômica (...), desordenada aparentemente, levada na enxurrada pela onda brava de uma forma em gestação, mas dá perfeitamente conta do sentido da humanidade contemporânea, desintegrada também, fluída, saída do leito, como nos tempos que precedem em Roma o advento de César, quando a demagogia fazia da união entre o capital e as massas um pandemónio dentro do qual as palavras como democracia e liberdade se esvaziaram de conteúdo. (Marinho, 1989: 250)



Outro bom exemplo é a obra de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (1925). Tal como a obra de Joyce, o enredo é simples. A ação decorre em apenas um dia da década de 1920, em Londres. Clarissa Dalloway, uma aristocrata, prepara uma festa, e é a partir de acontecimentos rotineiros, como comprar flores, que reencontra amigos do passado. Assim, através da memória, recorda inúmeros acontecimentos, onde se misturam vários hiatos temporais. Enquanto percorre a cidade, questiona a sua existência com base nas experiências do seu eu interior.

She felt very young; at the same time unspeakably aged. She sliced like a knife through everything; at the same time was outside, looking on. She had a perpetual sense, as she watched the taxicabs, of being out, out, far out to sea and alone; she always had the feeling that it was very, very dangerous to live even one day. (Woolf, 1986: 10)

A narrativa em terceira pessoa centraliza-se em Clarissa, mas desloca-se entre personagens e, por isso, surgem micronarrativas dentro da narrativa. Destacamos Septimus Smith, veterano da primeira guerra mundial, com profundos traumas psicológicos, e Peter Wash, uma antiga paixão de Clarissa, que questiona os valores do mundo moderno. Representam, assim, o homem no contexto da modernidade que, como vimos anteriormente, são sujeitos a novas condições que alteram profundamente a visão do mundo. Penetramos, deste modo, no âmago das personagens e nos seus conflitos internos, a simultaneidade entre o eu interior e o eu exterior revela a fragmentação e a dilaceração do sujeito.

For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up, building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh; but the veriest frumps, the most dejected of miseries sitting on doorsteps (drink their downfall) do the same; can't be dealt with, she felt positive, by Acts of Parliament for that very reason: they love life. In people eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar (...). (Woolf, 1986: 6)

A autora alterna a narração entre descrição onisciente, monólogo interior indireto e solilóquio. O solilóquio é uma técnica que contribui para o fluxo de consciência; porém, em confronto com as capacidades do monólogo, tem um papel de menor importância. Distingue-se deste porque é uma espécie de diálogo em voz alta

entre a personagem em questão e o seu eu interior. Os pensamentos são expostos como se fossem orientados para uma plateia. Este método representa uma experiência bem-sucedida da dinâmica entre a consciência interior e a exterior, já que é neste paralelismo que reside o fluxo de consciência. Na descrição omnisciente, o narrador participa na composição da ação e participa ativamente no percurso e nas escolhas da personagem. A importância desta técnica no tratamento do fluxo de consciência reside no tipo de informação que foca. Ou seja, através do narrador, são representados os conteúdos e os processos psíquicos das personagens. O tempo é também um elemento poderoso. Este pode ser cronológico; a ação é linear e fácil de ser compreendida e analisada. O tempo pode também ser psicológico ou interior, caracterizando-se por ser desorganizado, sem tabulação de períodos, ou seja, não obedecendo à sucessão passado, presente e futuro. O sujeito é submetido por uma exterioridade temporal assim como por um tempo íntimo e secreto que surge ao nível da consciência. Esta mutabilidade torna-o caótico, desorganizado e desequilibrado. É precisamente neste vaivém temporal que reside o fluxo de consciência.

Segundo Aguiar e Silva (2007: 747), o tempo “politemporal” abarca no presente vários momentos e memórias do passado e, por isso, é de difícil mediação. Cabe ao leitor participar nas indefinições da narrativa e assumir até o papel de cúmplice da personagem. É precisamente neste sincronismo de tempo interno com o externo que o romance se configura. Através do acesso às memórias do passado, às angústias e medos das personagens, elabora-se o quadro psicológico destas e a sua fragmentação.

Conforme enuncia Aguiar e Silva (2007: 709), Forster dividiu as personagens em desenhadas ou planas e modeladas ou redondas. As primeiras são definidas apenas por um traço e não há evolução, nem alterações de natureza íntima e comportamental. São, por isso, “cómodas” para o romancista. As segundas apresentam uma complexidade bastante acentuada e a sua caracterização é feita de vários aspetos, como por exemplo os heróis das obras de Joyce e Dostoiévski. A diegese também foi alterada para uma melhor construção da densidade psicológica da personagem. Os episódios deixam de ser demarcados por princípio, meio e fim e passam a ser justapostos, sem ligações entre eles, em profundo paralelismo com a fragmentação e o caos interior. A ação é lenta, difusa e caótica.

Na obra *Crime e Castigo* (1886), Dostoiévski constrói uma personagem densa, contraditória e não linear. Raskolnikov é um jovem estudante neurótico e idealista. Desenvolve uma ideia bastante peculiar que lhe permite justificar a morte da senhoria,

pela qual nutre um sentimento de profundo desagrado e uma “repugnância indisfarçável”. Se César e Napoleão mataram milhares de pessoas e foram considerados pela História como grandes heróis, então Raskolnikov acredita que estaria a contribuir para o bem da humanidade matando a senhoria. Surge, deste modo, a consciência interior, sustentada pela moral utilitarista, que o crime era válido e, por isso, não deveria se sentir culpado ou arrependido.

O curioso era que, aparentemente, toda a análise, no sentido da solução moral do problema, estava concluída: a sua casuística afiara-se como uma lâmina, e não encontrava dentro dele quaisquer objeções racionais que a contrariassem. (...) parecia que alguém lhe pegara na mão e o arrastara, irresistível e cegamente, com uma força sobrenatural, sem resistências. Como se uma ponta da sua roupa fosse apanhada pela roda de uma máquina que começava a puxá-lo para dentro. (Dostoiévski, 2001: 79)

Porém, as suas convicções são corrompidas e sente a estranha necessidade de ser punido. Verificamos, assim, a contradição do seu caráter: se inicialmente se sente um homem extraordinário por aniquilar alguém que considera ser um empecilho na sociedade, posteriormente sente-se um homem vulgar, devendo, por isso, ser julgado e condenado. No entanto, salientamos que este sentimento nada tem a ver com arrependimento ou mágoa, mas com o facto de se sentir defraudado na sua existência.

A condenação e o amor de Sónia, uma prostituta, marcam o início da regeneração de Raskolnikov. No entanto, continua sem reconhecer a autoria do seu crime. Através de raciocínios pragmáticos e bastante racionalistas, revela ainda uma personalidade macabra. Prova disto é Raskolnikov sonhar com um mundo onde cada homem fosse detentor de uma verdade absoluta, sem julgamentos ou condenações, e, consumidos pela raiva, matar-se-iam uns aos outros. Reflete-se, assim, a dicotomia entre o bem e o mal, entre o consciente e o inconsciente.

A regeneração efetiva de Raskolnikov apenas ocorre no final da obra. O amor fá-lo negar os sentimentos e a conduta passada, negando o racionalismo e o relativismo. Através de um processo de consciência da sua anterior inconsciência, reabilita-se e regenera-se.

Como aquilo aconteceu, nem ele próprio sabia, mas uma força qualquer como que o levantou e o arremessou aos pés dela. Chorava e abraçava-lhe os joelhos. No primeiro

momento, Sónia assustou-se terrivelmente, ficou lívida. Mas, num relâmpago, logo percebeu tudo. Nos olhos dela raiou uma felicidade infinita: percebera, já não tinha dúvidas, ele amava-a, amava-a perdidamente, chegara finalmente o instante. Ambos eram pálidos e magros, mas naqueles rostos sem cor marcados pela doença já raiava a aurora de um futuro renovador, do renascimento total, da vida nova. Ressuscitou-os o amor, o coração de um era uma fonte de vida inesgotável (...). (Dostoievski, 2001: 80)

Raskolnikov é o exemplo, através do confronto entre posições ideológicas, da devastação do pensamento racionalista do século XIX. É, assim, evidente um posicionamento crítico do autor relativamente ao século XIX e aos mitos e transformações que se operaram no mundo, mas, sobretudo, no íntimo de cada homem.

A transformação artística que se operou no século XIX manifesta-se como uma fuga às convenções e ao academismo, em direção à manifestação livre do artista e da obra. No entanto, o Modernismo português apresenta traços díspares em comparação com o Modernismo europeu. Conforme observa Eugénio Lisboa (1984: 19), enquanto o resto da Europa estrebuchava após a hecatombe, Portugal adormecia. Regista-se uma penosa dificuldade de rutura. É através de Régio, da sua tese e dos números inaugurais da revista *presença*, que analisaremos mais adiante, que se introduz o conceito de Modernismo. É assumida na estética presencista a influência dos novos estudos psico-filosóficos europeus que se faziam ecoar em Portugal, nomeadamente a influência das faculdades intuitivas e inconscientes do sujeito nos fenómenos artísticos.



## Capítulo 2: A construção de uma nova identidade artística e literária em Portugal

### 2.1. Momentos fundadores da *Presença*

Enquanto a Europa renovava a literatura, em Portugal esta academizava-se. No início do século XX, em termos nacionais, as escolas repetiam as suas fórmulas, sem hipóteses de renovação, e os interesses dos burgueses sobrepunham-se aos interesses culturais, condicionando, deste modo, a liberdade de expressão. Tratava-se, nas palavras de Régio (1967: 82), de uma profunda “aniquilação da arte”. As novas tendências do exterior que começavam progressivamente a influenciar a arte em Portugal eram vistas pelos clássicos como displicentes por ameaçarem as estruturas tradicionais e os próprios fundamentos filosóficos da ordem social burguesa. No entanto, tal não significou uma estagnação artística. Pelo contrário, fomentou movimentos de defesa da arte e dos artistas, em manifestações livres e criativas. Conforme observa Régio (1967: 82), são os períodos de crise que fermentam os germes das criações futuras e a arte nunca estagnará enquanto o artista tenha uma mensagem que interesse ao homem. E assim foi.

No início da Primeira Guerra Mundial, entre 1914 e 1918, Portugal debatia-se com uma profunda crise que influenciou vigorosamente o campo cultural. Estavam assim reunidos os primeiros fatores para a criação de um movimento estético pós-simbolista em Lisboa, com o apoio de Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Almada Negreiros e Santa Rita Pintor. Como observa Sena (1977: 22), a vanguarda em Portugal começa em 1914 com poemas de Mário de Sá-Carneiro e os dois únicos números da revista *Orpheu* e, assim, de forma gradativa, instala-se o Modernismo em Portugal.

Vários artistas, acabados de sair da universidade, juntam-se em grupos de intelectuais e tornam-se o veículo da consagração do Modernismo, revelando-se contra a velha ordem e exigindo um espírito livre. O Modernismo, já avançado na Europa, irrompe em Portugal praticado por duas gerações de intelectuais ligados a duas publicações literárias: o 1º Modernismo, em 1915, com o *Orpheu*, e o 2º Modernismo, em 1927, com a *presença*.

Importa esclarecer que o Modernismo português oferece características diferentes dos modernismos europeus, devido às dificuldades de rutura e à tendência humanista. Conforme observa Eunice Ribeiro (2000: 127), tanto o Modernismo do *Orpheu* como o

da *Presença* são ainda contagiados pelas estéticas finisseculares, simbolistas e decadentistas, o que explica a inviabilidade de um projeto vanguardista idêntico aos que aconteceram lá fora. Segundo analisa Fernando Guimarães (1982: 17), o surto da vanguarda literária em Portugal está diretamente relacionado com o aparecimento do movimento Modernista, sobretudo a partir da primeira publicação da revista *Orpheu*, essencial e expressiva para a subversão das formas. A revista *Nouvelle Revue Française* foi fonte de inspiração e de contacto com as técnicas utilizadas na Europa. Fundada no ano de 1909, criticou diretamente a erosão do Simbolismo e a estagnação artística. Os seus colaboradores consideravam a literatura como arte autónoma e criativa, isenta de regras e condições e de ideologias políticas ou religiosas. Esta publicação distinguiu-se das demais por divulgar novos autores e novas técnicas, inéditas e ainda mal compreendidas. A divulgação das contrariedades e da força do psiquismo humano foi recebida com interesse e atenção.

O *Orpheu* foi, por excelência, o movimento inspiracional de ações posteriores de efetiva transfiguração literária. A sua riqueza residia no contato direto que muitos dos futuros colaboradores tiveram enquanto residiam em Paris, centro da cultura e pólo influenciador. Num misto de tensão e surpresa, surgiram no meio conservador académico e proclamaram a subjetividade artística como sinónimos de criatividade e originalidade. Os textos experimentais das duas publicações acima mencionadas, baseadas numa realidade construída em momentos dilacerantes e fragmentados e em relatos sufocantes das cidades modernas, surgiram como peças inéditas e viscerais. Porém, foram escassos os textos que transgrediram as regras estéticas tradicionais. Apesar da introdução de um novo conceito de liberdade artística e literária, empreendido por Pessoa e Sá Carneiro, o *Orpheu* não se revelou capaz de uma efetiva renovação das características literárias da época. Segundo indica Casais Monteiro (1972: 18), os mais ilustres escritores do século XIX, depois do esforço de refazerem a literatura e de lhe conferirem uma “significação pública”, veem a sua ação quase oculta na revista. Para Eugénio Lisboa (1984: 15), o *Orpheu* significou, mais que uma “viragem”, uma aventura literária. Apesar do seu tumultuoso percurso, este movimento deve ser entendido como um investimento de artistas em solo comum, na luta por uma literatura criativa e humanista. No entanto, o panorama literário ainda se revelava alheio às inovações que operavam na Europa, sustentado também pela rejeição do público às novas tendências. Porém, é de ressaltar que não se registou entre 1912, data da

publicação de *Águia Saudosista*, e 1927, data do primeiro número da revista *presença*, nenhum outro *movimento* intelectual que registasse igual impulso criador.<sup>15</sup>

Os do *Orpheu* fulguraram, e recolheram logo ao ineditismo. Caberia aos homens do segundo modernismo ressuscitá-los, valorizá-los, impô-los e, como diria Eduardo Lourenço, metê-los dentro da História da Literatura, onde não tinham naturalmente nascido nem posteriormente tentado entrar. (Lisboa, 1984: 26)

Em 1924, surge a revista *Byzâncio*. Assume-se como uma revista de *artes* e de *letras*, apoiando a diversidade artística e de pensamento. Nela colaboram nomes sonantes como José Régio, António de Sousa, Vitorino Nemésio, Fausto José e Edmundo de Bettencourt. No mesmo período, surge a revista *Tríptico*, também em Coimbra. *Arte, Poesia e Crítica* são o bastião desta publicação onde colaboram futuros autores da *Presença*, como Branquinho da Fonseca, Alberto de Serpa, Teixeira de Pascoaes e alguns oriundos da anterior publicação, como António de Sousa, Vitorino Nemésio e José Régio. Estes dois eventos estão intimamente ligados ao surgimento da revista *presença* e, assim, podem ser considerados como momentos fundadores ou impulsionadores. Assim, *Tríptico* e *Byzâncio* foram a génese da *presença* e, apesar da sua pouca durabilidade (a primeira durou 10 meses e a segunda 1 ano), destacaram poetas, tais como Edmundo de Bettencourt, Fausto José, Vitorino Nemésio, Branquinho da Fonseca que, posteriormente, já com reconhecimento no meio artístico, colaboraram na revista *presença*.

Mas estes não foram momentos exclusivos para a formação do grupo presencista. A tese de licenciatura defendida por José Régio, em Coimbra, no ano de 1925, intitulada *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*, revela antecipadamente quais as matrizes iniciais da *Presença*. Segundo a análise de Eunice Ribeiro (2000: 126), que se reporta por sua vez a um importante estudo de Aguiar e Silva, o estudo de Régio introduziu e consagrou o conceito de Modernismo no panorama literário histórico-crítico. Régio defende uma arte moderna ligada diretamente ao homem, às suas questões íntimas e à sua singularidade. Ora, perante o poder académico da época, conservador, restrito e passadista, foi, sem dúvida, um ato de bravura. A este fator junta-se a publicação do *Manifesto*, em 1925, escrito por quatro

---

<sup>15</sup> Entre o período referido registaram-se as seguintes publicações: *Centauro*, em 1916, *Portugal Futurista*, em 1917, *Contemporânea*, em 1922 e *Athena*, em 1924.



estudantes, que, sob o crivo da censura, usaram pseudónimos: Mário Coutinho (Óscar), Celestino Gomes (Pereira São-Pedro), Abel Almada (Tristão de Teive) e António de Navarro (Príncipe de Judá) - abanando as estruturas clássicas e tradicionais. De filiação assumidamente futurista, reagem contra a uniformidade tipográfica, a mediania literária, o passadismo e o sentimentalismo. Segundo observa Marnoto (2009: 92), em *Manifesto* são expostas algumas das técnicas de vanguarda literária mais ousadas, por exemplo, ao suprimirem-se os limites expressivos da linguagem pelo uso de onomatopéias. Os autores de *Manifesto* registam alguns pontos similares com a revista *presença*, nomeadamente a elevação da arte pela originalidade e pela sinceridade. Desde modo, exerceram influência direta nos momentos posteriores da literatura portuguesa, como um ato de criacionismo e originalidade.

O contacto de José Régio com os jovens fundadores da revista *Tríptico* e com outros setores da vida literária foi elo de ligação de vários jovens que procuravam a possibilidade de integrarem uma geração que divulgasse as suas ideias e obras.

José Régio, além da personalidade evidenciada nos seus versos, afirmava uma aptidão intelectual tanto mais extraordinária quanto era certo mostrar-se de acordo com manifestações de arte e literatura menosprezados pelos espíritos com quem nós, jovens, tínhamos até aí intimamente privado. (Simões, 1977: 154)

Da ligação entre José Régio, Branquinho da Fonseca e João Gaspar Simões surge a ideia de se reunirem em torno de uma revista ou jornal que divulgasse as tendências e as ideias oriundas da boémia intelectual. Assim, do setor oriundo de *Byzâncio*, Alexandre de Aragão, Fausto José, Abel Almada, António de Navarro, Edmundo de Bettencourt e os que se haviam iniciado em *Tríptico*, Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões, Afonso Duarte, Guilherme Filipe, António de Sousa, Vitorino Nemésio, surge o núcleo inicial da *Presença*.

1927 foi o ano fundador da revista e também o ano da primeira reação violenta contra a ditadura militar que se instituíra no país, no mês de maio especificamente. Segundo observa Gaspar Simões (1977: 171), em fevereiro, os fundadores da revista *presença* começam a delinear “mentalmente” quais as linhas da primeira publicação, quando, no Porto, se realiza uma revolução em nome da democracia. Em Coimbra, os presencistas acreditavam e defendiam a independência da literatura e da arte frente a

questões políticas, ou seja, uma literatura não vinculada a ideologias e aspirações ideológicas.

(...) a *Presença* corresponde a um certo ambiente de ceticismo quanto aos ideais oitocentistas e republicanos de progresso que se relaciona com o colapso do liberalismo em 1926, e por isso os presencistas aspiram, em geral, a uma literatura e a uma arte desarticuladas, se não mesmo alheadas, de qualquer posição de caráter político ou religioso. Esta atitude, aliás cambiante e matizada de várias gradações pessoais, conjuga-se com aquilo que podemos designar como psicologismo da presença. Régio, Simões e Casais, sobretudo, descobrem um filão de literatura viva que até então quase passara despercebida aos novos autores: a “imaginação psicológica”, a confissão ou transposição imaginativa da consciência introspetiva. (Saraiva e Lopes, 1987: 156)

Conforme menciona Fernando Guimarães (1982: 70), em 1927 vivia-se a ideia de uma liberdade que permitia acreditar na independência total da arte e da literatura relativamente a pressupostos políticos. Assim, a *Presença* “desliga-se” de revoluções e aspirações políticas e assume um rumo específico. O *psicologismo* relaciona-se com uma literatura inclusiva do mundo interno do homem, nas mais variadas realidades e situações, ou seja, a construção de uma identidade literária isenta de constrangimentos morais, religiosos ou políticos. Arte e liberdade são, assim, os comuns denominadores desta geração.

A *Presença* foi o veículo de abertura de Portugal ao mundo, da valorização da arte moderna internacional e da receção das tendências estrangeiras. Propósito também defendido mas não realizado pelo *Orpheu*, o de criar uma arte cosmopolita e em diálogo com outras literaturas e formas de arte. A *Presença* concretizou-o.

(...) o *Orpheu* não mostrou possuir vocação pedagógica. Pessoa, Almada, Sá- Carneiro atropelavam e fugiam, sorrindo em itálico. Os bardos órficos apossaram-se do público como quem pratica um estrupo chocarreiro. Veio caber ao grupo coimbrão conquistar, através de uma meditada dialética persuasiva, um público, primeiro traumatizado, depois esquecido. O fogo-de-artifício do *Orpheu* perdera-se, como já vimos, queimado na violência do próprio fulgor. (Lisboa, 1984: 44)

A diferença principal entre estas duas gerações reside, essencialmente, no modo como encaravam a arte. O *Orpheu* debateu os valores da época, enquanto a *Presença*

assumiu outro tipo de liberdade, a artística e a criativa. Para Casais Monteiro (1972: 12), a revista *presença* caracterizava-se por dois traços significativos: ser uma “revistazinha de estudantes” e ser de Coimbra. O núcleo inicial era, na sua maioria, formado pela convivência num meio pequeno, sendo, por isso, comum que se registasse uma aproximação inevitável de todos aqueles que partilham o gosto e o interesse pelas artes. Deste modo, Coimbra influenciou diretamente o cariz e a génese da *Presença*. Os presencistas oriundos da geração anterior, como Pessoa, Almada Negreiros e Sá Carneiro, provinham de Lisboa, enquanto os restantes eram, na sua maioria, de Coimbra. Numa primeira análise, tal facto parece ser uma desvantagem. Porém, este *provincialismo* (termo cunhado por David Mourão-Ferreira) foi uma arma. Tal como indica Vieira Pimentel (1987: 123), o “provincialismo dos homens da presença, foi, nuns casos, elemento para a criação de um inconfundível lirismo próprio e, noutros, ponto de partida de reação ou propulsão para mais amplas criações”.

Órgão representativo do Segundo Modernismo, a *Presença* direcionou a sua ação na defesa de uma *literatura viva* e numa maior aproximação às fontes da vida e da experiência do artista, uma arte moldada ao homem e à manifestação da sua sensibilidade. A arte, segundo os presencistas, reside na recriação da individualidade do mundo, assumindo, por isso, a influência dos novos estudos psicológicos e filosóficos europeus. Segundo a análise de Eunice Ribeiro (2000: 143), o presencismo foi entendido, no rescaldo do *Orpheu*, como mais maduro, mais disciplinado, menos *vanguardista*. Porém, tal como o *Orpheu*, a *Presença* era também de natureza não programática. Segundo Modernismo é como comumente se designa o período literário correspondente à *Presença*. Tal indica um corte entre esta e a geração anterior porque, apesar de receber a herança do *Orpheu*, o seu modo de agir foi completamente distinto. Numa análise mais aprofundada, Segundo Modernismo promove a ideia de uma segunda fase ou de uma “ativação” do Modernismo por uma nova geração. As possibilidades são vastas. Torna-se assim difícil ou até impossível delimitar o processo.

Com mais de uma década de atividade, a revista foi dirigida inicialmente por José Régio, Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, e contou com colaboradores como Afonso Duarte, António de Navarro, Fausto José, Carlos Queiroz, Miguel Torga, Alberto de Serpa, João Falco (pseudónimo literário de Irene Lisboa), Adolfo Casais Monteiro. A estes se juntaram, posteriormente, membros oriundos do *Orpheu*, como Fernando Pessoa, Luís de Montalvor, Almada de Negreiros, Mário de Sá Carneiro e

Raul Leal. José Régio surge como figura tutelar, tanto na qualidade de poeta como na qualidade de crítico. Em 1933, Adolfo Casais Monteiro entra na direção.

Conforme observa Casais Monteiro (1972: 27), esta geração revelou poetas tão distintos entre si como José Régio, cuja obra se destaca pelas questões da consciência individual, José Gomes Ferreira, poeta da revolta social e do coletivo, ou Miguel Torga, de um humanismo distinto do de Régio e Gomes Ferreira. Ora, a afirmação da personalidade era um fator imperativo na *Presença* e, deste modo, os seus autores completaram os esforços outrora iniciados por Pessoa e seus congéneres. Mas a luta por uma *literatura viva* encontrou entraves, nomeadamente a falta de interesse pela arte da época e a acusação constante de má consciência literária devido à alegada desvalorização da realidade política e social.

O número alargado de colaboradores da revista *presença* confere-lhe legitimidade e autoridade.<sup>16</sup> Na visão de Casais Monteiro (1972: 16), o *Orpheu* não se preocupou com declarações conjuntas, ao contrário da *presença* que, através de uma atitude intelectual coletiva, fomentou a consciência de uma finalidade independente da obra individual dos seus membros. A duração da revista, em comparação com as demais, foi algo invulgar. Esta durabilidade está diretamente relacionada com a sua relevância no panorama cultural, nomeadamente a dinâmica crítica, estética e literária. Foi a primeira publicação a manifestar interesse pelo cinema e também uma das que melhor aproveitou as diversas possibilidades da mancha gráfica. É importar mencionar que a revista *presença* desenvolveu-se num período social, político e cultural bastante precário e cosmopolita. Trata-se, por isso, de um trabalho de esforço coletivo entre diretores e colaboradores *presencistas*.

Assim, a geração da *Presença* coloca-se, desde o início, na esteira duma “revelação” anterior e, em vez de reivindicar louros para si, pede-os, exige-os, para as grandes figuras que tinham criado, por altura da primeira guerra mundial, uma nova visão da literatura, e abertos novos horizontes aos seus meios de expressão. Este aparente “passo atrás” que é na realidade um passo à frente, pois reintegra no seu devido lugar valores

---

<sup>16</sup> O termo “colaborador” deve surgir com cautela. Como observa Eunice Ribeiro (2000: 144), a “literatura viva” defendida por Régio exigia uma evolução de princípios, de ideias estéticas e a recusa de doutrinas tradicionais e passadistas a favor de um arte criativa, original e diretamente relacionada com o homem, ideário amplo que contribuiu para que fosse incerta a identidade dos “verdadeiros” *presencistas*. A dúvida coloca-se pela indefinição dos próprios membros do grupo nas historiografias literárias. A *Presença* abriu as portas a qualquer artista e, como consequência, permitiu que nela interagissem as mais diversas expressões. Deste modo, torna-se facilmente explicável a vasta desavença taxinómica. Evitaremos estes confrontos e limitar-nos-emos à ação literária praticada por esta geração.

que tinham permanecido, por assim dizer, ocultos, e sem eco, faz da Presença, dentro em pouco, o ponto de convergência de todas as tendências “modernistas”, que até então só tinham tido expressão através das fugazes publicações – a começar nos dois únicos números do famoso *Orpheu* - ou através de outras, mais duradouras, mas de caráter literariamente ambíguo, como a *Contemporânea*, e sem que nenhuma delas exercesse ação crítica sistemática. (Monteiro, 1972: 14)

A *presença* desenvolveu, ao longo dos seus números, uma ação comunicativa de grande amplitude na divulgação de obras e autores, mas também no desenvolvimento do espírito crítico. Segundo afirma Régio (1967: 81), muito do que se fazia na pintura, na escultura e na literatura não tinha grandes probabilidades de ficar senão como documentação de um tempo singularmente perturbado. Deste modo, os presencistas pretendiam deixar vestígios e marcas efetivas na cultura literária portuguesa. Conforme observa Eugénio Lisboa (1984: 43), os presencistas não esconderam o contributo da *Nouvelle Revue Française* na divulgação de personalidades como Freud e Bergson, e de escritores dos séculos XIX e XX, como Dostoiévski e André Gide. Tal como a *presença*, esta publicação francesa caracterizava-se pela ausência de fronteiras ou de uma ideologia fixa.

José Régio, como personagem tutelar do movimento presencista, foi o responsável por redigir o número inaugural da *Folha de Arte e Crítica*, em 1927, intitulado “Literatura Viva”. Nele menciona quais as bases da revista e lança críticas sobre o estado da literatura no país. É, na realidade, uma declaração de princípios e o manifesto programático do grupo. Defende a tríplice aliança entre originalidade, personalidade e sinceridade na criação da verdadeira arte. A falta de personalidade artística e a falta de originalidade são, no seu entender, nefastas qualidades da literatura. Deste modo, define o que considera ser a “literatura viva”, com aplicação aos demais campos de arte:

Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é pois ter personalidade e obedecer-lhe. Ora como o que personaliza um artista é, ao menos superficialmente, o que o diferencia dos mais, (artistas ou não) certa sinonímia nasceu entre o adjetivo original e muitos outros, ao menos superficialmente aparentados (...) Eis como é falsa toda a originalidade

calculada e astuciosa. Eis como também pertence à literatura morta aquela em que um autor pretende ser original sem personalidade própria. (Régio *apud* Lisboa, 1984: 28)

Régio não repudiava o passado: uma obra clássica seria aquela em que se verificasse uma “superior realização artística”. Assim, condena a arte profissional, burocrática e erudita contrária à verdadeira realização artística. A falta de sinceridade e a falta de originalidade representam, para Régio, dois vícios da literatura. A ausência de personalidade conduzia inevitavelmente a uma arte não sincera, em negação com o próprio artista.

Para além da ação literária citada, reivindica, também, a importância da ação crítica na defesa da superiorização artística e literária. Esta deve ser imparcial e conduzir a arte num processo de remoção dos “simuladores” e de louvor dos “criadores autênticos”. Considera, igualmente, que é rara em Portugal a existência de alguma obra que represente uma “verdadeiro documento humano”. Facto explicável pelo desmesurado gosto pela retórica e pelo “pedantismo”, que assumia a atenção da maioria do público. Régio aponta também a mentalidade insuficiente e a fraca capacidade dos artistas que, em consequência, transformam a criação literária num processo mecânico.

A 28 de março de 1927 publica, no segundo número da revista, o artigo “Classicismo e Modernismo”. Régio assume o Modernismo como literatura viva, renovada e original, e não exatamente como período literário. Está em causa uma conceção mais subjetiva e menos cronológica do moderno. Conforme observa Ribeiro (2000: 152), o termo ‘Modernismo’ seria utilizado por Régio ‘à falta de melhor’ e como que por “mera convenção ou estereótipo linguístico”, já que o identifica abrangentemente com *literatura viva*, com uma arte superiormente ‘clássica’ e não meramente atual. Régio propõe, deste modo, uma arte capaz de transcender o seu tempo, uma arte intemporal, isto é, simultaneamente atual e duradoura.

Sim, é possível que tudo o que em Arte é verdadeiramente superior – seja clássico. (...) também julgo o classicismo característico de todas as superiores realizações artísticas. Ou antes. De todas as revelações superiores de qualquer corrente artística. (...) onde quer que o motivo inspirador e o meio de expressão se harmonizem numa realização de Beleza – aparece Arte clássica. (Régio *apud* Pimentel, 1987: 28)

A 8 de Abril de 1927, no terceiro número da revista, Régio publica o artigo “Da Geração Modernista”. Destaca Sá-Carneiro, Pessoa e Almada Negreiros como figuras

tutelares da *geração de 1915* por exprimirem as tendências mais inéditas e inovadoras da época. Deste modo, considera-os futuristas, conceito não ligado ao movimento europeu de vanguarda, mas utilizado em sentido etimológico. Devem ser entendidos como “mestres contemporâneos”, por acompanharem o movimento europeu da arte moderna e por exprimirem as técnicas mais avançadas da época. Régio conclui com algumas das características essenciais da literatura moderna: a multiplicidade da personalidade, o domínio da intelectualidade na arte e a tendência para a transposição, expressão paradoxal das emoções e sentimentos.

Apesar de a *Presença* não possuir ideário fixo é possível observar, através dos três artigos acima mencionados, que a sua ação se centrou na luta por uma literatura viva em simbiose perfeita com o homem e a sua interioridade.

Artista, pelo menos neste conceito, é pois aquele que tem coisas a dizer, tendo, simultaneamente, a necessidade e o dom de dizê-las. Implica isto o poder de comunicar aos outros homens, exercitando neles quer todas as suas virtualidades humanas, quer a sensibilidade artística subjacente, num maior ou menor grau, em todos. (Régio, 1977: 83)

Como já mencionámos anteriormente, Régio, ao considerar a verdadeira arte como humana, determina que o verdadeiro artista tem uma personalidade original, sendo capaz de transmitir a sua humanidade sem manipulá-la. É na capacidade comunicativa e artística que exerce as suas “vitalidades humanas” para a construção de uma arte enraizada no complexo humano. Ou seja, sendo a arte uma recriação individual do mundo, a obra representará aquilo que o artista considerar. A vida representada na obra de arte deve, na ótica de Régio, corresponder à personalidade artística do seu autor.

A crítica adotou uma posição radical relativamente ao grupo da *Presença*. Para Eugénio Lisboa (1984: 29), “raramente um movimento literário terá desencadeado em Portugal uma tão flórida panóplia de qualificativos redutores”.<sup>17</sup> A arte para a *Presença* serve a vida na sua totalidade, seja ela económica e política ou interior e psíquica, numa simbiose entre estes dois universos. Basta lembrar, por exemplo, que um acontecimento político como a Grande Guerra, para além dos inúmeros danos materiais,

---

<sup>17</sup> Eugénio Lisboa menciona os “qualificativos redutores”: “subjetivismo”, “umbilicalismo”, “a-historicismo”, “individualismo”, “pessoalismo”, “psicologismo”, “formalismo”, “intemporalismo”, “eternismo” e “torre de marfismo” (1984:29).

provocou cicatrizes profundas e irreparáveis. O século XIX definiu-se, como já vimos, pela fé inabalável na racionalidade e pela crença no poder do homem, influenciando diretamente as estruturas literárias. Esta situação foi alterada pelo colapso da Grande Guerra. O homem que outrora fora “desenhado” numa posição de centralidade é corrompido pela barbárie da guerra. Apesar de a guerra não afetar diretamente Portugal, em comparação com a França, a Alemanha e a Inglaterra, os artistas utilizaram a sua sensibilidade para exprimir a verdadeira ferida, a interior. Neste ponto, realiza-se a simbiose exata entre o mundo exterior e o mundo interior, em regime de constante influência recíproca.

## 2.2. Polémicas e dissidências: uma *Presença* conflituosa

A *Presença* estava de longa data habituada a inimigos e detratores. O ataque representou a clara evidência de uma realidade viva e combativa.

(Monteiro, 1977: 29)

Em 1930 surge a primeira discussão ideológica interna. Adolfo Rocha, Branquinho da Fonseca e Edmundo Bettencourt consideravam que existiam sinais de “premature envelhecimento” e de “exclusividade imperativa” por parte de Régio. Como aponta Eunice Ribeiro (2000: 6), Régio não é o “mestre da *Presença*”, nem o mentor programático ou diretor; ele é a própria *Presença*. Este magistério regiano apenas provou que a defesa de uma política de equilíbrios e da individualidade superior do artista apenas faria “hibernar” o natural individualismo e a afirmação pública. Podemos considerar normal que num grupo com um número vasto de colaboradores, das mais diversas origens e com personalidades distintas, se crie algum tipo de descoordenação. Conforme observa Casais Monteiro (1972: 42), não se tratou de uma dissidência literária, mas de uma crise de ordem afetiva. Da mesma visão partilha Eugénio Lisboa (1984: 56), e acrescenta que o sucesso teve o seu preço, nomeadamente o “cortejo compósito de malícias, invejas e calúnias”. Termina, assim, o primeiro ciclo da atividade da *Presença*.

O percurso da *Presença* foi contraditório e, de certo modo, incoerente. Para além das dissidências internas, comumente explicadas pelo extenso número de



colaboradores, pelo choque de personalidades, pelos combates exteriores e pela escassez de recursos materiais, os presencistas são acusados de se alienarem da realidade político-social que assombrava o país. São, deste modo, julgados por um deletério *apoliticismo*. Todos os colaboradores acabaram por ser fustigados, tanto pelo movimento anterior como pelo movimento posterior. O legado da *Presença* foi julgado por ser alegadamente contrário à verdadeira angústia do homem. Assim, ao lado do problema político, colocou--se a questão do *psicologismo*.

Segundo aponta Casais Monteiro (1995: 30), a obra literária não tem capacidade de refletir a totalidade da vida, e, mesmo que o autor esteja angustiado pelo momento social, a realidade social pode não estar presente. Não é uma característica obrigatória à criação literária. Régio sempre destacou a sua posição sobre este tema; não se tratou de um alheamento obrigatório ou forçoso, mas sim de uma vontade coletiva.

(...) a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento quotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. (Adorno, 2003: 58)

Em 1939, dá-se uma nova polémica. Mais uma vez, o *apoliticismo* da *Presença* é colocado em causa, desta vez por Álvaro Cunhal, colaborador da *Seara Nova*. Esta revista, fundada em 1921, caracterizava-se pela defesa da República, pela condenação dos atos gravosos dos governantes e por uma literatura realista na luta pela democracia. Os colaboradores desta publicação insurgem-se contra o esteticismo e *psicologismo* presencistas, na busca por uma arte próxima dos problemas económico-sociais. A polémica instaura-se quando Álvaro Cunhal condena, no nº 615 da *Seara Nova*, o “umbilicalismo” dos presencistas.

É transparente como água que literatura não é política nem sociologia e que arte literária não é propaganda. Mas não é menos transparente que toda a obra literária - voluntária ou involuntariamente - exprime uma posição política e social e que toda ela faz

propaganda seja do que for (inclusivamente do próprio umbigo). Simplesmente, há quem prefira, pelas razões atrás expostas, as obras literárias que exprimem *determinada* posição política e social. E uma posição política e social não existe só quando se afirma claramente a preferência por um ou outro dos caminhos que saem da encruzilhada, mas existe ainda quando há um afastamento da encruzilhada. Creio - digo-o quase sem ironia - que a “adoração do próprio umbigo” exprime também uma posição (e até atitude) política e social (...). (Cunhal *apud* Reis, 2005: 37)

A causa do conflito centra-se no modo como a arte podia, ou não, conciliar aspetos sociais: uma dicotomia entre arte pela arte e arte ao serviço das questões político-sociais. Segundo indica Fernando Guimarães (1982: 89), entre presencistas e neorrealistas registava-se uma identidade comum relativamente à representação expressiva da realidade, nomeadamente na relação do homem com a memória e a consciência. O ponto de discordância residia na relação da arte com a sociedade. Conforme observa Régio (1978: 11), a “arte pela arte” não tem forçosamente de banir todas as preocupações de ordem política ou social.

Pode o artista num certo sentido mais especialista deixar de acudir ao incêndio da casa vizinha, deixar de descer às barricadas em que lutam seus irmãos (...) Querirá isto dizer, porém, que ele seja indiferentemente à desgraça da vizinha, à derrota ou vitória dos camaradas, à agonia do seu semelhante? Se lhes fora indiferente, como pudera ser artista? Todo o artista é tanto mais e maior artista quanto menos indiferente. O que aquilo quer dizer é que o amor, a realização e o gozo da obra se podem sobrepor, às vezes, a males pessoais tanto alheios como próprios. (Régio, 1978: 21)

O pensamento de Régio é perentório: se o artista é homem, é na sua humanidade que a obra se deve basear. As questões socioeconómicas estão presentes na medida em que poderão, ou não, fazer parte da humanidade do artista. É preciso esclarecer que os neorrealistas não pretendiam desenvolver uma nova escola literária, aliás, as questões sociais sobrepunham-se em grande medida às técnicas literárias. Trata-se de maneiras distintas de entender a arte. Para os presencistas, a arte era humana e individual, enquanto para os neorrealistas era uma capacidade de denúncia das injustiças sociais. Conforme afirma Bragança (s/d: 418), enquanto a *Presença* acreditava na autonomia da literatura e dos seus temas, o neorrealismo acreditava que a arte teria de estar única e

exclusivamente direcionada para a existência política e social. Deste modo, não eram as características artísticas que estavam em causa, mas o produto final.

A segunda discussão ideológica acompanha o último número da revista, em 1940, com um artigo de Gaspar Simões. Se a primeira dissidência alterou a estrutura da *Presença*, esta última desagregou-a. O texto *Diálogos Inúteis* trata o individualismo e o espiritualismo intrínseco, refletindo a relação entre a felicidade e o dinheiro, o espírito e matéria, temas polémicos por natureza:

A importância que o dinheiro tem na felicidade do homem é idêntica à importância que nela tem a existência material do próprio homem. Se o homem não existisse, não se punha sequer o problema da felicidade. Se o dinheiro não existisse, não se punha sequer o problema do homem. (...) o erro da humanidade presente quando se lhe põe o problema da felicidade é sempre o mesmo: confunde o espírito com a matéria. A felicidade é um fator moral, não uma exigência da carne. (Simões *apud* Pimentel, 1987: 65)

O texto fora recebido com desgosto e hostilidade pelos membros da *Seara Nova* que, como já referimos, defendiam o primado social e económico. Desgosto também partilhado por Casais Monteiro, colaborador recente da nova revista, que se aproximava das posições defendidas pelos recentes neorrealistas. Gerou-se, assim, uma luta interna, que abalou a estrutura já frágil da *Presença*. A polémica entre Simões e Casais entre concepções espiritualistas e materialistas ditou a sentença da revista.

A *Presença* terminou, segundo alguns, no tempo exato. Por exemplo, para Casais Monteiro (1972: 48), tudo o que se passou após o ano de 1940 só poderia ter agravado a posição da revista, já que a censura a consideraria mais “subversiva” e os adeptos do realismo socialista mais “reacionária”. No entanto, valores como a independência da obra perante a máquina opressiva da vida política e religiosa permanecerão inamovíveis. Não se tratou de menosprezar aspetos mais concretos da vida espiritual, mas de uma escolha literária.

Não foram os conflitos pessoais ou particulares os únicos motivos da desagregação desta geração. A história da *Presença* foi marcada por críticas, ameaças e batalhas, causando, naturalmente, cansaço. No entanto, a sua influência não cessou após o término da revista. Alguns dos colaboradores, como Régio, Gaspar Simões ou Bacelar, continuaram na esfera crítico-literária, mas agora independentes e sem a força

de um grupo. Deixaram, também, obras que marcaram profundamente a esfera literária em Portugal, a que mais à frente nos referiremos.

Do surto presencista resultou uma nova visão e compreensão dos valores estéticos da literatura, decisiva para a viragem a novos rumos da ficção portuguesa. Foi um veículo de divulgação e consagração de inúmeros autores e o motor de aberturas para as mais diversas formas artísticas.

Ela [a revista *presença*] promoveu e revelou os homens de 1915; ela atacou a literatice ou literatura livresca como Régio lhe chamou, ela exigiu penetração e inteligência críticas, aonde só havia superficialidades ou boas vontades jornalísticas; ela chamou a atenção para toda uma renovação das artes e defendeu-a; ela tentou recolocar a cultura portuguesa ao nível da informação internacional (...). (Sena, 1977: 29)

### 2.3. A arte do romance segundo José Régio, Gaspar Simões e Casais Monteiro

Gaspar Simões encarou o projeto presencista com o fulgor da descoberta que lhe estava naturalmente associada. Sendo considerado o crítico “oficial” da revista *presença*, defende a arte como evidenciação do espiritual no material e revela, como já referimos, uma influência direta dos estudos bergsonianos. Gaspar Simões é perentório: o *psicologismo* e o espiritualismo, presentes na literatura, conduzirão o indivíduo à verdadeira visão do mundo. A literatura tem, assim, o poder de fazer renascer o homem e a sua verdadeira identidade. No artigo “Individualismo e Cultura”, publicado no nº 5 da revista *presença*, Gaspar Simões esclarece que a arte e a literatura devem focar a inocência e a “virgindade” da alma individual. Há, assim, uma relação intrínseca entre a arte e o homem: não há verdadeira arte sem o homem, nem verdadeiro homem sem a arte. Observa, também, que há uma necessidade de fecundação que leva o autor a procurar novos elementos essenciais à criação artística e literária. A riqueza intelectual e artística do autor traduz-se na capacidade de emancipar-se da sua cultura e reagir perante o mundo. Não quer com isto dizer que a cultura é repudiada, mas recalçada. Assim, para Gaspar Simões, a verdadeira e pura recriação reside na abdicação dos preceitos culturais do autor, em prol, da originalidade artística. Ou seja, a obra do artista é mais inédita e original quanto mais antagónica for a cultura deste.

No artigo “Modernismo”, publicado no nº 15 da revista *presença*, Gaspar Simões define a arte como uma transposição exata da vida, na medida em que o “artista recebe a vida como é e devolve como ela lhe é”. Deste modo, considera a arte contemporânea superiormente humana por revelar a “nudez virginal interior” e o artista como um criador de humanidade, na medida em que um “artista é grande quanto é ele próprio, e tanto maior quanto mais original, mais pura, mais virgem for a sua personalidade”.

Em oposição, Casais Monteiro defende a arte em associação com características existenciais do homem. Esta deveria reagir contras as leis e ordens fixas e estabelecidas, reclamando a autonomia da arte e do artista. Uma obra seria universal quanto mais individualidade humana tratasse. Conforme observa Vieira Pimentel (1987: 436), o seu impulso mais autêntico é o de reagir, levantando bem alto o valor da arte e o valor do homem.

Tudo o que, sob as mais diversas formas, nas aparentemente mais opostas modalidades, o artista exprime, é, na sua origem e na sua finalidade, esforço para revelar a inquietude humana, ânsia de explicação do que o homem é, e de como o é, esforço do homem para tirar de si resposta às suas própria interrogações. Este é o sentido essencial da arte (...). (Monteiro *apud* Pimentel, 1987: 430)

Casais Monteiro considera o romance como a forma de expressão do século XX que mais possibilidades e capacidades possui: “dá largas à desmesura própria”, ou seja, à “variabilidade artística”. Do mesmo modo, afirma que a o século XIX foi a idade de ouro do romance europeu, pela necessidade crescente de uma arte baseada na representação real do homem. Destaca, assim, a capacidade de Dostoievski e a nova dimensão do homem apresentada. Do mesmo louvor partilha Gaspar Simões, que considera este autor como um reacionário contra as estruturas da literatura clássica:

Será de facto difícil encontrar nos seus romances – pelo menos não me lembro de um só caso – homens ou mulheres que não queiram saber senão das necessidades e dos interesses imediatos; todos eles possuem, por miseráveis que sejam, social psicológica e fisiologicamente, pelo menos um cantinho do espírito na qual lhes cabe a inquietação e a angústia perante o drama da existência. (Simões, 1942: 27)

Casais Monteiro é perentório - o romancista deve penetrar nos recantos da vida de cada personagem e não passear como um “turista”. Deve, por isso, ter a capacidade de destacar personalidades e a sua humanidade. No artigo “Poesia, Intuição e Razão”, publicado na série II da revista *presença*, Casais Monteiro considera que a nova conceção da arte, veio perturbar os que praticavam uma “cómoda arquitetura intelectual” e que acreditavam na racionalização da vida. Como o próprio indica (1940: 19), “ a arte nega a paragem, a morte, a anquilose que estão na essência da racionalização de tudo”.

No entanto, segundo aponta Gaspar Simões (1942: 29), a literatura portuguesa do século XX não estava preparada para transformações efetivas. Considera, segundo a sua experiência como crítico literário, que os portugueses não possuem o génio do romance. Em comparação com a poesia, o ensaio e a prosa descritiva, o nível do romance era “arrepiaante”. Em comparação com Inglaterra, Portugal não tinha uma linhagem de romancistas. Tal dever-se-ia a uma razão: o lirismo, onde, por norma, se destaca o génio português, e o romance, são antagónicos por natureza.

(...) para não ser lírico, torna-se friamente objetivo ou mediocrementemente humano; para não ser friamente objetivo, torna-se convencional ou excessivamente cultural. Mas o génio português ou é lírico ou caricatural ou poético ou sarcástico. Eis como não é possível um romance português original dispensado destes dois fatores da nossa originalidade. (Simões, 1942: 30)

A solução passaria por conciliar os dois génios, num equilíbrio intrínseco. Gaspar Simões destaca os romancistas ingleses pela capacidade de observação do real e da visão do mistério, pela capacidade de exprimirem no homem a vida universal. Devem ser, por isso, tomados como exemplo. No entanto, conforme indica (1942: 69), o romancista português não tem capacidade de “desdobramento psicológico” e, assim, não aproveita as experiências humanas como suscetíveis de valorização romanesca. Este tópico é também valorizado por Régio. No artigo “Classicismo e Modernismo” que mencionamos anteriormente, observa que a arte é inferior quando não tem a capacidade, direta ou indiretamente, de revelar humanidade profunda, mas apenas casos superficiais. Deste modo, afirma que todos os grandes artistas são individuais, “se se considerar que ser individualista é seguir uma individualidade”. Porém, podem também ser

considerados universalistas, “se se considerar que ser universalista é captar a humanidade profunda” (1927: 2).

Segundo aponta Régio (1967: 73), a “expressão” caracteriza-se como elemento necessário e imprescindível à verdadeira arte. Esta “expressão” exige, assim, uma riqueza humana que engrandeça a obra artística. Apesar de a arte começar por ser imitação da vida, é na “transfiguração real dos sentimentos” que encontramos a verdade artística. Assim, o romancista deve exprimir uma parte de si e o leitor deve recebê-la conforme a sua própria experiência, numa simbiose entre duas realidades, que, apesar de serem distintas, partilham sinais comuns. A estes sinais Régio denominou-os “expressão vital”. Em março de 1923, afirma numa carta que só uma condição é essencial para a sua arte: “que ela seja eu em *corpo e alma*”.<sup>18</sup>

De feito, o que eu busco na forma não é esta forma artística chamada *bela*, embora o adjetivo se possa aplicar muito largamente a outras espécies de forma. O que eu procuro, para mim, como nos outros, é essencialmente a forma pessoal, original, própria, vincante pela sobriedade, e forte quer na expressão quer na sugestão. (Régio, 2004: 47)

Segundo indica Régio (1978: 80), se o homem moderno tem de se afirmar superior, a única maneira legítima seria através do seu aprofundamento e enriquecimento. Deste modo, considera a “imaginação psicológica”, a “inteligência analítica”, o “juízo crítico”, o “senso do conflito” e a “densidade intelectual” agentes necessários à verdadeira criação literária. Assim, as obras de primeira qualidade seriam aquelas que transmitam a inteligência, a sensibilidade e a humanidade do seu autor. Trata-se de uma tríplice aliança inata à verdadeira criação artística. Uma obra de excelência só seria possível graças a pré--condições essenciais e inatas do seu criador.

A *Presença*, como já referimos, descobriu um filão da literatura: “a imaginação psicológica”. Mais do que imaginar, o romancista deveria ser capaz, através da sua própria experiência, de expressar as várias tonalidades de um sentimento da forma mais aguda e verosímil. Como analisaremos mais adiante, *Elói*, de João Gaspar Simões, ilustra bem esta capacidade artística. O ciúme é o sentimento norteador da obra. Para uma sincera representação deste sentimento, o romancista precisou de ter contacto

---

<sup>18</sup> Carta incluída no *Diário íntimo*, endereçada a Amaral, a propósito do seu convite para o grupo diretivo de uma revista.

direto com o ciúme para conhecer as suas diversas manifestações. Não se trata de criar, mas de retratar.

Imagination is not the power of creating that which is unlike normal experience; on the contrary, it is the power of creating that which is like normal life under the law of being of the thing imagined. (Lathrop *apud* Simões, 1942: 71)

Imaginar psicologicamente é, deste modo, desenvolver através da experiência psicológica do artista obras humanamente possíveis. Para Gaspar Simões (1942: 72), o segredo está na seleção de um ponto de partida, uma situação idílica para o desenvolvimento psicológico e social da personagem, apoiado nas capacidades da imaginação em construir uma rede de ligações que determine a circunstância e o sentido da obra. Assim, o romancista deve ser capaz de utilizar as possibilidades artísticas da observação e da imaginação, contribuindo, assim, para uma obra de arte ligada intrinsecamente à sua existência, mas também à existência do leitor. Como referimos acima, esta capacidade faz parte das pré-condições necessárias ao artista. Conforme observa Gaspar Simões (1944: 35), esta aptidão não se adquire, é um “dom inato”.

No artigo “Crítica”, no nº 49 da revista *presença*, Régio define “imaginação psicológica” como “aquela forma de imaginação pela qual representamos os mais variados estados de espírito com suas causas, relações e efeitos” (1937:14). Trata-se de um “dom natural”, onde o autor desenvolve combinações nos meandros da vida interior. Deste modo, a “imaginação psicológica” está intimamente ligada à riqueza psicológica do artista. No entanto, segundo aponta Régio (1937: 15), esta capacidade artística representa uma falha na literatura portuguesa, já que se regista uma deficiência dos dons psicológicos e, por consequência, dos dons criativos.

Ao lado da “imaginação psicológica” surge a “tendência introspetiva”. Conforme observa João Gaspar Simões (1944: 50), esta é a única condição que permite ao escritor que a personagem se realize segundo as suas próprias condições psicológicas; já que só depois de a personagem começar a “viver” é que o romancista descobrirá as suas qualidades e defeitos. Deste modo, as personagens de cariz introspetivo não devem ser tomadas como unidades psicológicas fixas, mas espontâneas, em contacto direto com as solicitações interiores.



O homem que observa apenas para melhor se conhecer é capaz de dar às suas personagens a elasticidade que a criação introspectiva requiere. Já aquele que apenas observa com a intenção de corrigir ou satirizar, esse, só vê nos outros a personalidade exterior ou social. (...) Daqui as obras daqueles que se guiam por este critério não terem a densidade humana das obras daquelas que apenas dão à vida personagens por uma curiosidade humana gratuita. (Régio, 1944: 52)

Esta característica permite ao escritor desenvolver uma personagem segundo as suas próprias condições psicológicas. Assim, no romance psicológico, o drama é determinado pelo temperamento das personagens. No entanto, há uma necessidade evidente da observação na criação do romance, humanizando-o. Mas não se trata de mera observação; pelo contrário, esta deve estar em identificação total com a própria vida. O melhor método seria, portanto, associar a introspeção à observação, numa ligação recíproca de poder criativo. Como indica Casais Monteiro (1940: 18), a Psicologia no romance está diretamente “vinculada a uma revelação viva, concreta e artística de estados psíquicos”. A verdade do homem, representada através da literatura, acentua a humanidade da obra.

Apesar de Casais Monteiro e Gaspar Simões divergirem entre concepções espiritualistas e materialistas da arte, ambos concordam no poder da literatura e na sua capacidade reformadora do homem e do mundo. Tal como defende a maioria dos presencistas, a arte deve revelar o homem na sua real essência, em confronto com a sua existência e com o mundo exterior. No entanto, como já vimos, o artista deve estar munido de verdadeira intuição e de estabelecer contatos esporádicos com a sua própria existência. Uma simbiose entre obra e artista, ficção e realidade.

#### 2.4. Obras literárias como documentos humanos

A ação da *Presença* deixou como legado obras significativas e marcos duradouros e intemporais; documentos humanos e representações do que mais íntimo emerge na consciência.

*Elói* (1932), de João Gaspar Simões, é comumente considerado como o primeiro romance psicológico em Portugal. *Elói*, vítima de delírios imaginativos, guia-se pelo testemunho do narrador em vez de pela sua própria experiência. O ciúme comanda o percurso de *Elói*, sem possibilidade para desvios, forçando os acontecimentos e a vida.

Ele não é produto do meio, o meio é produto dele. Assim, o drama foi localizado onde se processam os acontecimentos, numa cabeça. O fluxo de consciência está representado na influência do ciúme nas faculdades mentais de Elói e nos momentos raros e singulares de alguma lucidez. A troca repentina de um pensamento por outro revela a desarrumação e o caos mental.

A ação desenvolve-se em torno de três personagens: Elói, Manuela, a sua namorada e Caetano Ramos, o patrão. A ação está diretamente relacionada com a influência do ciúme e da imaginação, que deturpa os reais acontecimentos. Manuela e Caetano Ramos são, deste modo, condenados direta e indiretamente pelo transtorno de Elói. Os raros momentos de lucidez deste são rapidamente corrompidos pelas “vozes na cabeça”, vivendo num profundo conflito interior sobre o que pensa e o que faz, o que é realidade e o que é imaginação. Um caos que se trava internamente.

O espelho mostra-lhe agora a cara repartida em duas. De um lado o sabão desapareceu, do outro persiste, e, por um capricho literário característico das sensibilidades como a dele, compraz-se em ver naquelas duas expressões dois Elóis. Um, o Elói barbeado, o Elói de toda a gente, o Elói dos Santos, filho de Elói Maria dos Santos, “honrado comerciante desta praça, falecido a 12 de Outubro de 1908”, o Elói empregado do Sr. Caetano Ramos, o Elói humilhado pela amante, pelo patrão, pela criada, pelo servente, o pobre Elói! O outro, o Elói por barbear, o Elói escondido debaixo do sabão, o Elói desconhecido, o Elói assassino... E, entre os dois, representa-se uma cena de reverências e dissimulações. (Simões, 1982: 22)

A sexualidade não é exceção. Torna-se claro que o ciúme determina o modo como Elói se relaciona com as pessoas, mas também o modo como interage consigo próprio. Deste modo, assume uma intensa resistência sexual, que o leva, naturalmente, ao cansaço. O facto de Manuela ter tido um relacionamento anteriormente torna-se fator de desconfiança e descrédito para Elói; visão mais uma vez corrompida pelo ciúme. Torna-se, deste modo, austero e com desejo de exhibir-se como tal, “viril” e “dominador”. Entra, deste modo, numa total ingerência emocional e racional.

Quando Elói descobre que Manuela está grávida, sabendo que é o pai, vive especulando quem o poderá ser, registando momentos de profunda perturbação e irracionalidade. Uma frase excluída do seu contexto, numa conversa entre Manuela e

Caetano, leva Elói a considerar que ambos são amantes. É neste momento que, agitado pela impulsividade, tenta matar o homem, sendo mais tarde preso.

Os sonhos têm uma forte presença na obra e contribuem para o descontrolo de Elói. Por exemplo, a suposta traição de Manuela com Caetano, teve como fundamento um sonho, revelando um profundo transtorno emocional. É dentro deste universo que tomamos contato direto com a sua instabilidade emocional, num registo exato do fluxo da consciência.

Não tem provas da traição e é tudo baseado em suposições, causadas por sonhos. Revela assim uma completa ingerência emocional. Porém há momentos de lucidez: “Lembra-se do sonho: lembra-se de que, se não fosse o sonho, nada o levaria à descoberta da infidelidade da amante. (...) É a primeira vez que percebe a infantilidade daquilo tudo. (Simões, 1982: 59)

Elói vive atormentado por uma dúvida existencial: se foi enganado ou não. Nos escassos momentos de lucidez, em que compreende que tudo é fruto da sua cabeça, surge uma voz que o incita à autoridade, à vingança e que o condena pela cobardia. O pensamento não é linear, mas labiríntico e emaranhado. A obra finaliza com um dos raros momentos de lucidez de Elói. Assume-se vencido ao confessar que o amor não pode lutar contra o seu maior inimigo, o ciúme.

Elói representa a realidade do homem, nas suas dilacerações internas em contato com o mundo exterior. Como referimos mais acima, João Gaspar Simões acreditava que o artista precisava de estar munido de imaginação psicológica para conferir à obra um registo verosímil das camadas mais profundas da realidade humana: *Elói* é o retrato disso. Como observámos, o ciúme é o protagonista da obra, um ciúme que manipula a personagem e as suas capacidades. A experiência de um instante de ciúme permitiu a Gaspar Simões saber o tom desse mesmo sentimento. A obra insere-se também noutro propósito defendido pelo crítico, a introspeção psicológica. É através do ponto de vista interior de um sujeito em antinomia consigo próprio que compreendemos as complexidades de um homem sujeito a forças psíquicas que não controla.

*Pântano* (1940), de João Gaspar Simões, revela, também, a mesma densidade psicológica. Neste romance, todas as personagens tentam uma fuga a um destino encarcerado. Juvenal, personagem principal, vive uma paz fictícia, ilusória e, por isso,

em negação consigo próprio. Revela-se um homem sem ambições, apesar de ter o sonho de sair de Coimbra e de encontrar o fulgor de Lisboa. No entanto, tudo se revela contrário às suas expectativas.

São vários os trechos que revelam a complexidade do seu “eu” interior. Por exemplo, quando Juvenal se apaixona repentinamente por uma mulher desconhecida que passava na rua. Após um período de “cortejo”, e da mulher ter acedido ao seu pedido para fugirem juntos, Juvenal nega qualquer tipo de relacionamento, sentindo-se “preso” e “estrangulado”.

Essa mulher entregava-se-lhe. E ele ia fugir, desertar. Sempre a mesma coisa. Em Coimbra, em Lisboa, onde quer que fosse, acabava sempre da mesma maneira. Era sempre o mesmo Juvenal. Mulher alguma lhe podia pertencer. Estava condenado a ser só para toda a vida (...). (Simões, 1946: 26)

Juvenal, ao contrário de Elói, tem consciência da sua fragilidade. Sente-se um “fantasma”, numa “inconsciência de sonâmbulo” e, deste modo, considera que só pode viver na escuridão. Daí a sua desconfiança no amor, que considera como a mais completa afirmação da força humana. É através desta gama de raciocínios e impressões que penetramos no âmago da consciência e do seu fluxo. Também nesta obra a cabeça está presente. Facto visível quando Juvenal confessa à mulher que não é a cabeça que “trabalha” naquele momento de confissão, mas o corpo e o espírito em sintonia. O amor representa a vitória contra a força da racionalidade, representada pela cabeça. Ao contrário de Elói, é a extrema racionalidade que condena Juvenal. Através de um processo de introspeção, este compreende que toda a sua vida foi uma ilusão.

A obra termina com uma forte carga psicológica. Juvenal enamora-se de Rita, mulher que partilha as mesmas dúvidas existenciais e que idealiza um futuro próspero para ambos, sem medos ou receios. No entanto, não é esta que fala, mas a consciência de Juvenal personificada:

“Não sei o que isto é, Rita...Oíço-a e é como se me ouvisse a mim próprio. Dir-se-á que somos uma só pessoa. Nada mais existe no mundo senão nós. (...) Neste momento existo, neste momento amo, neste momento venci...” Juvenal deixara de pensar, deixara de desejar, deixara de sentir. Fundira-se com a vida: era a própria vida! (Simões, 1946: 314)

*Jogo da Cabra Cega* (1934), de José Régio, merece também destaque. A complexidade humana retratada permitiu que a obra fosse inicialmente sujeita a censura por motivos morais e não políticos. Como afirma Eugénio Lisboa (2016: 12), no prefácio da obra, “altíssimo psicólogo, de uma finura quase perversa, é com um misto de admiração e quase repulsa que assistimos ao progressivo exercício de sondagem dos labirintos da alma humana, na aproximação gradativamente poliédrica que o *Jogo* nos oferece”.

A ação inicia-se pela análise pessoal do narrador. A intensidade psicológica centra-se na busca de um “eu” que procura identificar-se com outro “eu”; uma relação de alter-ego, confusa e dilacerante entre Pedro Serra e Jaime Franco. Pedro Serra nasceu pobre e sem espírito de iniciativa, viveu em Lisboa durante os “preparatórios de medicina” e retornou, posteriormente, a Coimbra. Assume o gosto de vagar pela noite, em momento de solidão e de introspeção. A autorreflexividade fazia com que se considerasse único e singular.

E na lúcida consciência da minha humilhação, da minha fraqueza, e da minha loucura, saboreava não sei que travor de triunfo. Eu experimentava uma vaga satisfação de destino cumprido! Arrastava-me até casa, subia às apalpadelas, despia-me rezando fragmentos de velhas orações; e adormecia dum sono que parecia não dever ter fim. Mas noutras noites, cansava-me. Depois de ter começado as minhas deambulações onanísticas – sentia que me seria impossível prosseguir. Resolvia, então, renunciar, e acabar a noite como qualquer outro. (Régio, 1982: 10)

Confessa a vontade de fugir de si mesmo, “descartar-se de si próprio”. Evade-se através da imaginação, do sonho. Mas isso não passa de uma realidade fugidia. Uma noite, mostra-se impotente e constata a triste realidade que o rodeia. Mas não se sente só, antes perseguido por alguém que desperta a sua atenção. Trata-se de Jaime Franco, poeta, filósofo e “notívago”.

Ganho então, por momentos, uma espécie de atenção virgem; e sou feliz por momentos. Dava-se-me agora um pouco com isso: a presença daquele homem não conseguia libertar-me de mim (...) porque – coisa estranha! – a sua presença também me parecia

como que um prolongamento da minha, ou uma projeção do meu estado de espírito. (Régio, 1982: 15)

Jaime Franco causa inquietude a Pedro Serra; como o considera-o inteligente e interessante tem dificuldades em julgá-lo sincero e verdadeiro. No entanto, não era Jaime que convidava às “grandezas”, mas Serra que se considerava pequeno e caricato. E, assim, estabelecem-se ligações profundas entre ambos, num misto de sedução e repulsa. Jaime Franco representa a personalidade que Pedro Serra nunca viveu, a personificação das suas perspetivas e anseios, um alter-ego.

Recomeçara a minha deambulação pelo quarto. Tentava (pois que não há meio de desistir de pensar!) tentava dar a mim próprio a razão do meu pavor: É que falando intimamente de Jaime Franco, eu o fora identificando comigo; e principiara a não pensar em Jaime nem em mim. Pensava numa como justaposição de nós ambos; e procurava definir esse fantasma quando o mistério se me abria ... Mas que mistério? Diante do mistério, sinto-me rico até à loucura. (...) Há que séculos estava eu aqui, neste quarto, e afinal o dia ainda vinha longe ...! (Régio, 1982: 156)

Trata-se de jogos de imaginação de alta psicologização, de um homem que se debate na sua própria existência. O espelho, muitas vezes mencionado, é um elemento importante na representação de Pedro Serra e na libertação do inconsciente reprimido. Representa todas as “máscaras” dos sentimentos e dos instintos. Uma metáfora diretamente relacionada com a necessidade de se evadir de si e da sua realidade. *Jogo da Cabra Cega* representa, assim, um homem que vive às escuras, repreendido constantemente pelo constrangimento social e em combate com os labirintos da consciência humana.

Destacamos, também, *Solidão* (1939), de Irene Lisboa. Editada pela primeira vez pela *Seara Nova*, com o pseudónimo de João Falco, a obra não conheceu êxito imediato. Facto explicável pela emergência do neorrealismo que, como já referimos, era oposto às preocupações literárias de foro íntimo. Em 1966 é reeditado pela *Portugália Editora*, noutra contexto literário e conhece algum sucesso.

O discurso em 1ª pessoa abre em forma de lamúria e de autovitimização, estabelecendo uma conexão com a literatura, bastante habitual em toda a obra. O

narrador pretende construir um livro que aborde a verdadeira dor, a que sente, “sem estilismos e ornatos”. Confessa, assim, o seu gosto pela poesia e pelo subjetivismo. “Ontem li um livro em louvor do amor e da morte. Parece estranho! Um livro calmo, elegante. O seu autor não se lamenta; mas eu lamento-me, quero-me lamentar” (Irene Lisboa, 1992: 9).

São várias as lamentações ao longo da obra que carregam uma forte carga psicológica e dramática: “da minha vida sem sabor, que se perde” (p.15), “este viver à parte sufocado” (p.16), “o inferno vive-se e conhece-se” (*id.*), “viver só é triste, morto” (p.20), “tenha a vida e o espírito de uma reclusa” (p.25), “vontade de me dissipar” (p.48), “o meu coração chora sempre” (p.68). Deste modo, surge a necessidade de descrever a sua dor, de materializá-la, talvez numa tentativa de a exorcizar de si mesma:

Ambiciono a mais extraordinária arte, a de pôr a nu a desordem do espírito, a confusão, não a tranquilidade? Mas de a pôr a nu com as suas expressões e aparências próprias! A arte de revelar a verdadeira decomposição moral, de exprimir o sofrimento, mas chãmente, espontaneamente. (Lisboa, 1992: 17)

O romance, apesar da vertente subjetiva, apresenta alguns traços mais objetivos, na sua maioria relacionados com questões literárias. Nomeadamente a opinião de que a literatura aborda vários tipos de solidão, mas nunca a verdadeira solidão, a que sente: “Li não há muito tempo um artigo de um escritor português descrevendo este género de solidão. Como um verdadeiro filósofo, sem sinal de dor” (1992: 54). Pretende com isto clarificar que a solidão é essencial à sua atividade de escritora, de modo a transcrever da forma mais real possível os sentimentos humanos.

Casa, corpo e prisão figuram, metaforicamente, o enclausuramento que sente. São elementos opressivos. A sensação de estar “sempre apertada” e “sufocada” transmitem a evidência de cansaço, de estado limite, num misto de anulação e sobrevivência. O tempo e a efemeridade são, também, fatores que conduzem o sujeito à exasperação.

Apesar de mencionar várias vezes a vontade de desistir, tal não sucede. Veja-se como acaba a obra, em aberto, num fim arbitrário, numa corrente de notas que é nada mais nada menos que a corrente da sua consciência. Segundo observa Paula Mourão, no prefácio da obra (1992: 9), a técnica utilizada por Irene Lisboa é de “fragmentos e

instantâneos”, em contato direto com a sua observação do mundo e dos indivíduos. Trata-se de um livro híbrido, uma espécie de diário, que confere à obra um tom bastante intimista. A estrutura de pergunta-resposta, as frases curtas e os breves retratos de cenas e personagens apresentam o fluir da consciência com recurso à memória.

O gosto pela poesia e pelas possibilidades de expressão traduzem na obra vários tipos de opiniões sobre questões literárias e estéticas, como por exemplo, o realismo, a arte objetivadora e a arte subjetiva, ou questões estilísticas e ornamentais. Há, deste modo, uma mensagem subliminar sobre o realismo e os seus limites, admitindo que o real não se limita apenas ao material. Vejamos os seguintes exemplos:

Realismo e subjetivismo podem coexistir num espírito e numa obra. Não se excluem. O realista, de condição, de inclinação, furtar-se-á às fantasias e às invenções; mas nem por isso ao introspecionismo. E, no fim de contas, real é tudo o que se manifesta! Quer interior, quer exterior, quer pessoal, quer impessoal. (Lisboa, 1992: 97)

Parece-me de vez em quando admirável a nossa despreocupação dos interesses dos outros. Nas letras, por exemplo: do estilo, da filosofia... No entanto, para os literatos o estilo vive sempre coroadado de louros. Sucodem-se, acumulam-se as homenagens ao estilo (...) Folheando mesmo há bocado um livro do nosso melhor estilista de hoje, me parecia que ele gozava com o seu estilo. Entretinha-me a sua simplificação! Fazia estilo... Tudo artifício. Arte e prazeres. Prazeres! Pois, nem estilo, para mim... (Lisboa, 1992: 146)

Régio, através de umas notas do seu diário íntimo (2004: 355), valoriza a profunda riqueza humana e artística de Irene Lisboa, considerando-a como a “nossa maior escritora”. *Solidão* representa, assim, um documento humano superiormente universal. No entanto, como o próprio refere, a sua riqueza artística não teve a aceitação que lhe era devida:

Em Irene Lisboa há um equilíbrio, uma depuração, uma verdade humana. O nosso povo e a nossa pequena burguesia deviam adorá-la; mas desconhecera-na. Afinal, gostam mais de ler outras coisas, se leem. (...) Pelo menos a gente da *Presença* não tem o remorso de a haver ignorado. Confiemos em que o tempo lhe faça uma justiça que pouco lhe fez o seu tempo, que é afinal o “nosso tempo” com que nos seringam os patetas do temporal. (Régio, 2004: 335)





## Capítulo 3: Aleixo Ribeiro, a vida e a obra de um autor esquecido

### 3.1. Percorso literário de Aleixo Ribeiro

Joaquim Aleixo Ribeiro Júnior nasceu a 2 de abril de 1899 em Lisboa, no Bairro de São Vicente, em Alfama, e faleceu a 27 de maio de 1977, também em Lisboa, devido a insuficiência respiratória.<sup>19</sup> A riqueza da sua obra encontra-se esquecida e sem o merecido destaque. Deste modo, pretendemos através de documentos inéditos do espólio de Aleixo Ribeiro, situados na Biblioteca Nacional de Portugal, e através de um dos seus romances mais exemplar, analisar e divulgar o património deste autor.<sup>20</sup>

Aleixo Ribeiro provinha da classe média lisboeta e recebeu uma educação conservadora. O pai destinara-o a licenciar-se em Físico-Química e, posteriormente, a especializar-se em Ótica, o ramo da família. No entanto, conforme observa Aleixo Ribeiro (e8-52), tal não sucedeu porque, levado por um certo movimento político de estudantes, foi obrigado a abandonar os estudos na Faculdade de Ciências de Lisboa. Com a suspensão do curso, vira-se para o jornalismo. Enquanto repórter contactou com a realidade da vida, o que ampliou a sua visão da criatura humana e atraiu o seu temperamento de escritor, que há muito considerava como algo “vivo” e “irrequieto” (e8-52). Neste ponto reside uma das características fulcrais da estética presencista, nomeadamente a necessidade de o artista conhecer a vida e transmitir na sua obra a humanidade plena. O contato com várias realidades humanas permitiu a Aleixo Ribeiro a construção de uma vastíssima bagagem intelectual sobre os dramas e questionamentos da espécie humana. Como veremos mais adiante, tal influenciou decisivamente o seu percurso literário, imprimindo nas suas obras a sua própria realidade e experiência. A sua criação literária cumpre os parâmetros impostos por Régio para ser considerada uma “literatura viva”: “ter personalidade e obedecer-lhe”, ser “original”, ter “personalidade e sensibilidade artísticas”, “poder de comunicar”, “exercer virtualidade humana”.

Posteriormente passou de repórter noticioso para redator de publicações ilustradas e recreativas onde publicou reportagens de figuras e meios sociais, ao mesmo tempo que escrevia os primeiros contos e novelas (e8-53). Foi redator da publicação *Paris Midi*, e colaborador regular das seguintes publicações: *Civilização*, *Ilustração*,

---

<sup>19</sup> Em algumas obras adotou o pseudónimo de Mário Vilar.

<sup>20</sup> O espólio de Aleixo Ribeiro encontra-se organizado por cotas. Alguns documentos são notas soltas do autor, ou recortes de imprensa sem referências temporais ou espaciais. Deste modo, sempre que não for possível dar a indicação bibliográfica completa do documento, remeteremos para a cota atribuída pela Biblioteca Nacional de Portugal.

*ABC, Espectáculo, O Globo, Jornal de Letras e Artes, O Mundo Literário, Notícias Ilustrado, Presença, Vértice: Revista de Cultura e Arte, O Primeiro de Janeiro, Diário de Lisboa, Diário de Notícias, O Diabo, Europa, Portucale, Contemporânea*. Foi diretor do *Jornal PBX: Semanário de Reportagens, Crítica e Actualidade*, em Lisboa, no ano de 1932.<sup>21</sup> Escreveu diversos ensaios. Publicou pequenos contos e ensaios nas colunas de jornais e revistas (*Portucale, Presença*).

Foi também tradutor. Conforme observa Aleixo Ribeiro, o conhecimento de inglês e francês permitiram-lhe que traduzisse obras estrangeiras de grande expressão para várias editoras prestigiadas (e8-52). Podemos considerar que esta atividade fomentou a criação de um espírito criativo e crítico, no contacto com novos autores e novas técnicas europeias. Foi precisamente do convívio com estes editores para quem colaborou que surgiu a oportunidade de publicar o romance *Jogo de Damas*.

Posteriormente, com a inclinação para a literatura de criação, foi atraído para a poesia simbolista de formalismo parnasiano. Conforme observa Aleixo Ribeiro, estreou-se poeta porque pareceu-lhe ser a maneira mais acessível de criar heróis romanescos (e8-214). Publica *Ilusões que Passam*, em 1920, e outras duas obras poéticas de feição simbolista, *Claustro de Símbolos* e *Asas Exiladas*. Porém, como o próprio afirma, sentia--se “medularmente poeta” para não admitir que a poesia fosse mera abstração e, por isso, fez-se romancista (e8-210). O seu primeiro livro em prosa foi a novela epistolar *O Pecado*, sugerido por recordações amorosas. Seguiu-se o romance *Jogo de Damas*, em 1923, ligado intrinsecamente à vertente poética. A obra descreve as hesitações de um jovem intelectual entre as tendências da sua imaginação poética e o gosto pelas realidades mundanas. Segundo indica Aleixo Ribeiro, foi uma obra que surgiu sob influência do impressionismo da sua adolescência (e8-52). No entanto, mais tarde reconheceu que o romance estava sustentado por uma “incipiente experiência” e “enaltecido por deslumbrados encantos de poesia” (e8-52).

Frequentou os cafés Brasileira, Martinho e Arcada e foi, através destes ambientes, atraído para o Futurismo, mais numa atitude de curiosidade do que de epígono. Segundo observa, deslumbrou-se nos seus anos de aprendiz com as irreverências de Pessoa, Sá Carneiro, Raul Leal, Almada Negreiros, entre outros (e8-52). Afirma, também, que “atuaram decisivamente nas suas concepções estéticas, porém sem o convencerem completamente”. No *Diário de Lisboa*, no suplemento *Vida Literária*, nº 118, Manuel Lima, jornalista, afirma que a “boémia intelectual fê-lo, por

---

<sup>21</sup> O cartão de diretor do *Jornal PBX*, disponível no espólio de Aleixo Ribeiro, tem a cota e8-162. Ver a este respeito o anexo 1.

extravagância da sua imaginação, autor de folhetins e de vidas maravilhosas de muitos célebres, revelando o começo de uma carreira de investigador que tem constituído umas das suas brilhantes facetas de escritor” (e8-217). Aleixo Ribeiro desde cedo foi consagrado pela clareza da sua análise psicológica e, por consequência, foi convidado várias vezes a escrever romances analíticos da burguesia lisboeta e dos meios intelectuais.

Foi também assistente de Leitão Barros, realizador cinematográfico. Como veremos mais adiante, o cinema é uma forma artística muito louvada por Aleixo Ribeiro. Através da profissão de agente artístico de variedades, vai para Madrid e Paris, onde consegue a vinda a Portugal de personagens notáveis da música, do teatro e do bailado, e contacta diretamente com o movimento estético *L'art Vivant*, que, segundo indica, “varreram” com as suas gratuidades de autor (e8-282). Não lhe interessava “escrever muito e variado”, mas conceber obras de fôlego e elaborar assuntos da sua própria experiência pessoal: “foi a viva e por vezes apaixonante impressão que me provocava as pessoas, as suas palavras e os seus atos” (e8-282).

Aleixo Ribeiro cedo sentiu uma intuição para a arte, mesmo antes de adquirir o espírito crítico, no entanto considera que tal o impediu de exprimir com facilidade a ficção literária, que sentiu “como algo vivo e irrequieto” (e8-52). Não se tratava de imaginação ou realidade; pelo contrário, era a necessidade de escrever tudo o que não conseguira viver. Como analisaremos mais adiante, todas as obras de Aleixo Ribeiro estão diretamente relacionadas com acontecimentos passados da sua vida, recorrendo à memória e à evasão, narra acontecimentos e cria personagens que estão diretamente ligadas a si. A obra é, assim, uma espécie de autobiografia ficcional.

No entanto, segundo indica Aleixo Ribeiro, a sua experiência de vida e o sentido revolucionário que se desencadeara na sua época ao nível da arte levou-o a suspender a ficção literária, que considerava inconsistente (e8-52). Deste modo, entra no debate procurando esgotá-lo com as suas implicações humanistas.

Regressa à ficção, em 1932, com *Bússola Doida*. Foram, segundo menciona, as leituras de Rilke, Proust, Joyce e Dostoiévski que induziram a criação deste romance (e8-218). Aleixo Ribeiro destaca também a educação religiosa que influenciou decisivamente as noções de bem e de mal, de vida e morte e de além da vida. No entanto, estas ideias pré-fixas e estabelecidas foram violadas no contacto com os amigos do liceu e na sua própria irreverência, o que operou uma revolução íntima. Considera que a sua irreverência resultou do contato com futuristas como Zé Pacheco, Pessoa,

Almada Negreiros, e do entusiasmo pelo romance rilkeano - *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge* (e8-215). Não obstante, a estas inspirações juntam-se, mais uma vez, as próprias memórias e as experiências da adolescência do próprio escritor. Quando questionado se são influências Aleixo Ribeiro ressalta que representa antes a indicação de um caminho a seguir (e8-52). O seu intuito foi o de escrever algo que não seria uma história de pessoas e factos, mas a recriação romanesca de impressões da sua infância e adolescência, sem relação nem continuidade. Trata-se, assim, de um inventário de vida sem sequência lógica. Através do uso da memória desenvolveu um tempo psicológico, não linear, onde recorre ao passado, ao presente e ao futuro sem delimitações, contribuindo, assim, para adensar as características psicológicas e subconscientes da personagem principal.

Como já referimos, Aleixo Ribeiro, apesar de enveredar pelo mundo romanesco, nunca abdicou da poesia como “coisa viva”, nem das objetividades do mundo. Conforme o próprio afirma, encontrou o equilíbrio que procurava nas “realidades psicológicas” (e8-213). Mas verificamos que não era o mundo que lhe interessava, mas sim a criatura humana. Deste modo, despiu-se de artifícios literários e efeitos emotivos comuns e focou-se nos destinos humanos. Criou um herói sem nada que fizesse dele um herói. Sem desgraças e sem destino. Estava, como já referimos, convicto de que o romanesco deve focar-se essencialmente na psicologia, nos elementos que nos distinguem enquanto seres singulares. No entanto, salientamos que isto não significou que Aleixo Ribeiro se restringisse exclusivamente a esta visão, esquecendo, assim, as influências sociais e biológicas que caracterizam a ação. Como o próprio observa, *Bússola Doida* surgiu da simbiose entre a poesia e o romance (e8-212). Isto porque considera que ambos não são simples ficção: a poesia é a “síntese de momentos humanos” e o romance é “ainda poesia, mas extraída da complexidade humana” (e8-212). Depreende-se, assim, que a obra deve ser um documento superiormente humano. O conflito não é a base do romance, mas o indivíduo e as suas indeterminações.

A obra *Bússola Doida* foi, assim, um protesto contra postigos literários e estéticos. Conforme observa Aleixo Ribeiro, foi também a sua primeira luta, a do homem em face do próprio homem (e8-213). Como analisaremos no próximo capítulo, esta obra é determinada pelo combate de um indivíduo, António, com a sua própria existência, na construção de uma identidade e de uma realidade que não são as suas e que, naturalmente, o dilaceram.

Aleixo Ribeiro pretendeu com o romance *Bússola Doida* construir uma obra em que não há presença e influência de conflitos externos, uma atitude revolucionária perante a estética clássica, a que desde cedo fora sujeito. Para Aleixo Ribeiro foi uma “válvula de escape” de toda a poesia da adolescência e dos seus diferentes complexos realistas, que recebeu por influência da sua educação em estudos racionalistas e pela imagem de Wundt da “Psicologia Fisiológica” (e8-215). Assim, através de impressões subjetivas e fecundas da infância e da adolescência, concebe uma série de casos romanescos, onde desconstrói a noção de intriga, de tempo e espaço, predominando, apenas, impressões subjetivas e humanamente universalizadas. Terminada a obra e desejoso de a editar, enviou alguns excertos à revista *Presença*, onde Gaspar Simões a inseriu na Coleção de Autores Modernos Portugueses (e8-282). Foi com esta obra que Aleixo Ribeiro integrou o movimento presencista, autoproclamando-se, como é visível, como anti-literário na forma e no espírito e na busca pela “literatura viva”, proclamada por Régio.

No entanto, a obra foi largamente atacada pelos recentes neorrealistas, e Aleixo Ribeiro foi acusado de “inumano”. Conforme observa Aleixo Ribeiro, houve também um “modernista” que lamentou a obra não estar melhor escrita (e8-218). Apesar de não revelar nomes, no nº 53-54 da revista *presença*, no ano de 1938, Casais Monteiro tece um ensaio crítico a respeito da obra *Bússola Doida* que o podem identificar com esse modernista. Conforme este observa (1938: 28), há algo perigoso na criação literária que deve ser evitado, a favor de uma arte viva, nomeadamente a criação de personagens “mediócras” e a sua manutenção em toda a ação. Considera que se trata de uma mutilação da personagem, por retirar-lhe o que há de mais vivo e que Aleixo Ribeiro utilizou este processo e criou uma farsa literária, a qual, no seu conjunto, resultou numa obra falhada. Classifica o seu estilo como “informe” e “deselegante”. Mais adiante, analisaremos a crítica em questão. No entanto, Aleixo Ribeiro considera que a obra *Bússola Doida* representa o seu “primeiro fruto amadurecido enquanto escritor (e8-282).

Debruçou-se, posteriormente, sobre realidades existenciais mais duras. Em 1940, Aleixo Ribeiro publica a novela *Caixa de Música*, que, tal como *Jogo de Damas*, é influenciada por impressões íntimas da adolescência. É com forte dramatismo que a obra aflora o drama do desemprego. É retratada a vida de Travassos e o seu contato com a esperança de encontrar melhores condições de vida. Trata-se de um tema intemporal

em que as personagens, embora imaginárias, são as semelhantes às que nos acotovelamos na rua.

Dois anos depois de lhe nascer o filho começara a queda da sua vida. Agarrara-se a tudo, aos empregos mais humilhantes e, com maior vexame, à bolsa difícil dos amigos. Tudo fora batido, explorado, exausto. Continuara a rolar para o fundo com a mulher e a criança, espalhando primeiro os poucos objetos de ouro, depois as roupas e, por último, os tarecos de casa. (Ribeiro, 1940: 5)

É na luta constante e irrealizável de conseguir um emprego que Travassos se revolta contra o mundo e contra si mesmo. Ser ladrão surge-lhe como o único modo de sobrevivência. Durante um assalto a uma casa depara-se com uma caixa de música que traz à memória de Travassos as lembranças do filho e que, imediatamente, age como elemento de persuasão moral.

Em 1946 publica o romance *Bairro Excêntrico*. A temática da obra fez com que se considerasse que havia aderido ao neorrealismo. No entanto, é fácil constatar que a génese deste romance tem uma origem mais recuada do que a corrente literária em causa.

Aleixo Ribeiro, segundo indica, evoluiu segundo tendências amadurecidas e não “insufladas” (e8-210). Assim, mais do que inclinações estéticas, eram os valores humanos a premissa principal da obra deste autor. Não é um escritor que vive pelo efeito das palavras, nem das intrigas; a expressão surge espontânea, embora entrecortada, com uma confissão de realidade.

Como já mencionámos, a ficção de Aleixo Ribeiro foi fortemente influenciada pelas realidades sociais, o que estabelece, naturalmente, certas conexões com a estética neorrealista. A presente obra está ligada à sua visão sobre o bairro de Alfama, das ruas e das pessoas, da “cidade sem sol”. O contacto com outros bairros e as suas dinâmicas também influenciaram fortemente a criação deste romance. A obra declara, assim, um forte sentido social. Confessa que poderia escrever sobre o meio burguês e conseguir maior audiência e maiores lucros, mas admite que sempre fugiu de obra “digressiva e gratuita” (e8-210). Neste ponto é visível uma crítica direta aos gostos literários da burguesia que condicionavam a evolução literária. Como vimos no capítulo anterior, os interesses dos burgueses se sobrepunham aos interesses culturais, não permitindo, por isso, a renovação das estruturas tradicionais. A ação da *Presença* concentrou forças no

combate à “literatura livresca”, na construção de uma arte livre, despojada de regras e superiormente humana. Ideais também defendidos por Aleixo Ribeiro. Conforme observa, não era capaz de converter uma ideia num simples conto, pelo contrário, através das suas recordações e da sua experiência humana, pretendia romancear casos de plena representação da vida (e8-213). *Bairro Excêntrico* é um exemplo disso. Aleixo Ribeiro afirma que se trata da primeira obra de fôlego onde dá à criação literária figuras e casos de vida, considerando-se, assim, “um profundo analista do ser humano nas relações diárias e coletivas” (e8-213).

Após *Bússola Doida*, quis “saldar a dívida” que se impusera como romancista para com a “velha Lisboa” (e8-214). É na dramatização de um bairro pobre que o autor desenvolve uma epopeia realista, já que narra as aventuras, e os gestos heroicos de jovens com vidas precárias e futuros pouco promissores, em tom de exaltação e de valorização dos seus feitos. A obra, mais uma vez, está ligada à sua própria existência:

É para ti este romance que aprendi a escrever no teu bairro, bairro valente e pobre na Lisboa de pouco sol. Foi há muitos anos já. Eras tu uma garota de rua e eu um vago poeta moço que encontrou nos gaiatos do teu bairro os primeiros heróis da vida. [...] Eu levantei os olhos da poesia dos livros para o heroísmo do mundo, e conheci o teu bairro. Então comecei a escrever este romance, lembrando-me de ti e daquele que fizeste o teu homem. Assim, desde que foste a tal garota da rua, descalça, pimpona, com todas as privações na carita suja, esguedelhada, toda a afoiteza nos olhos espertos e, por vezes, nos bracitos ternos, derreados, um menino teu mano, que era a tua mais pequena imagem, tão poética e sem literatura. (Ribeiro, 1945: 7)

Observa-se aqui, tal como as anteriores obras, uma simbiose entre ficção e a sua própria realidade. Uma exaltação pela superioridade humana desta “garota de rua”, Gracinha, que contactou com duras condições de vida que nunca desmereceram o seu forte carácter. Nem sempre fora pobre. Após a falência da fábrica do pai, é obrigada a pedinchar e a vender os bens. O pai deixou-os, e a mãe, para sustentar os filhos, torna-se criada. A obra lança uma crítica à burguesia e aos seus decadentes valores morais: o interesse pelo dinheiro que se sobrepõe à vida de terceiros. O padrasto ansiava a morte da avó de Gracinha, a avó Marcolina, para ter acesso aos baús, que, se dizia, estariam cheios de dinheiro. Há também uma rivalidade acesa entre “ricos” e “pobres”, ligada intrinsecamente ao casamento por interesse. Gracinha e Jeripiti, um rapaz também



humilde, significam a revolta e a força do amor. São retratados também os estereótipos ligados às classes sociais que erradamente classificam o homem. Jeripiti é preso, por participar numa rixa com o filho do tendeiro, homem de grande importância na freguesia. Porém, fora este que ameaçara Jeripiti com uma faca. As culpas são logo delegadas a este último. Apesar de ser provado que fora o sapateiro que o feriu, através da análise dos vestígios do corte, Jeripiti continua preso. A sua condição social invalida a sua inocência. Quando sai em liberdade, segue à procura de trabalho. Tal como a novela *Caixa de Música*, a revolta e o desespero fazem com que embarque num navio muito precário, com alta probabilidade de morte no mar. Nesta incerteza, regressa para a mulher e para o filho. E é no contacto com a perseverança e carácter da sua mulher, Gracinha, que ganha forças e se renova:

A Gracinha dá o peito ao seu menino. Jeripiti fica a olhar. E compreende que, se há gente como aquela mulher, é preciso ser homem, lutar, sofrer ainda, ter esperança....talvez em amanhã, ou depois de amanhã...! (Ribeiro, 1945: 287)

O livro termina em aberto porque, conforme observa Aleixo Ribeiro, a paz nunca volta ao lar dos seus heróis. Jeripiti, ao voltar da cadeia, sente que o filho é a continuação mais angustiada do seu drama sem fim (e8-213).

Esta obra marca a última fase para que tendeu o realismo do autor. *Bairro Excêntrico* foi inspirado nas realidades do mundo, ao contrário de *Bússola Doida*, que surgiu face às realidades da sua adolescência. No entanto, segundo indica Aleixo Ribeiro, foi acusado de fazer reportagem. O autor sugere que tal facto pode estar relacionado com o facto de *Bairro Excêntrico* ter sido acolhido com decepção por parte dos admiradores de *Bússola Doida*, talvez por ser “mais imperativo e individual” (e8-213). Ou seja, apesar de ambas as obras retratarem uma realidade psicológica, é evidente que em *Bairro Excêntrico* há uma realidade social que se impõe. É descrito a precariedade a que são sujeitos os moradores do bairro, talvez por isso se distancia do conteúdo de *Bússola Doida*, que aborda um jovem nos debates com a sua consciência interna. Daqui se pode compreender a analogia à reportagem, *Bairro Excêntrico* é o espelho de uma realidade social, que, apesar de parecer que se sobrepõe ao universo psicológico, regista a influência entre o mundo exterior e o mundo interior. Deste modo, Aleixo Ribeiro discordou do “antipsicologismo” a que foi condenado. Nas palavras

deste, qualquer modalidade da arte nunca deve ser considerada inumana e, adianta, que a pretensa anulação da arte é o mesmo que admitir-se a criação sem criador” (e8-213).

Segue-se *Patrão Bento*, em 1962, após 20 anos de silêncio. Paragem que, segundo indica Aleixo Ribeiro, deveu-se ao facto de considerar que em Portugal “se lia pouco e sem ecletismo” (e8-217). Volta à atividade literária devido ao aumento do leitor médio, cujos gostos não se reduzem a escolas literárias.

Conforme indica Aleixo Ribeiro (e8-217), após escrever *Bairro Excêntrico*, sentiu que não escreveria outro romance que atingisse o mesmo nível dramático por falta de tema. Inesperadamente, este surgiu pelo contacto direto com a vida heroica dos pescadores: “Mais do que conhecer, vivia de perto” (e8-217). Durante a sua primeira mocidade, conviveu diretamente com pescadores e com as incertezas da luta contra o poder do mar. Contactou com alguns dos mais rudes portos de pesca da costa portuguesa. Publicou, também, várias reportagens, crónicas e contos sobre pescadores, mas só mais tarde escreveu a obra. Assim, durante alguns anos recolheu materiais romanescos necessários à elaboração de uma obra que divulgasse a realidade humana dos pescadores

A personagem principal é, nas palavras do autor, o mar. Mas a ação não é limitada: temos acesso às casas, às tabernas, às rotinas de quem vive do mar. O autor não se centrou numa personagem, mas em várias. Uma polifonia que adensa a obra de tragédia e dramas pessoais. Para Aleixo Ribeiro, a riqueza literária desta obra reside na “exacerbação neuro psíquica”, da gente do mar, onde estão contempladas as ânsias, as angústias e o medo, sem esquecer o “misticismo” (e8-217). A modernidade do romance está, deste modo, na sua psicologia e na descrição de uma realidade humana:

Fundamentalmente, como todos os seres vivos, partilhamos do nosso meio ambiente e associativo, à semelhança dos peixes na água ou das próprias aves que migram em bandos. Ao romancista compete exprimir o Homem no seu meio social, no seu mundo humano. Foi tomada à letra este princípio que procurei dar, com *Bairro Excêntrico*, a gente da cidade sem sol, e agora, com *Patrão Bento*, seu herói principal, essa outra humanidade, espiritualmente anfíbia, vivendo entre o céu, o mar e uma fímbria da terra escalada e arenosa. (Ribeiro, 1962: 8)

Conforme afirma Aleixo Ribeiro, a génese da obra está intimamente ligada a uma biblioteca que encontrou na cave da casa do seu avô materno (e8-219). Entre

muitos livros, encontrou uma versão da *Eneida*, de Vergílio, que logo reconheceu do manual de literatura. Afirmar que, após a sua leitura, “insurgiu-se com o facto de os feitos dos heróis serem atribuídos aos deuses tutelares” (e8-219). Tal impressão surgiu-lhe ao recordar a noite em que esteve presente no lançamento ao mar do salva-vidas para socorrer um barco que naufragou durante a tempestade. Foi o drama do momento, retido na memória, que levou o autor a escrever uma odisseia que registasse o quão trágico é a vida dos pescadores, numa recriação da alma e dos seus ambientes.

É este o papel social do artista: a transcendência das suas limitações com a sua humana grandeza. Para Aleixo Ribeiro, o que distingue uma obra é a sua universalidade humana e não a sua singularidade. Ou seja, a capacidade de retratar um coletivo humano que partilha a mesma densidade interior, transformando a obra num documento humanamente universal.

No conjunto de todas as personagens da obra, apenas uma tem noção do seu idealismo, o Patrão Bento. Após o naufrágio do irmão, torna-se patrão da campanha e do barco salva-vidas. É nas penosas circunstâncias a que são sujeitos os pescadores que toma consciência do heroísmo da sua profissão. Esta obra retrata com grande realismo as complexidades da vida do mar, nomeadamente as dificuldades meteorológicas, a luta contra a fome, que muitas vezes se sobrepõe à própria vida, e ao desespero das famílias dos pescadores que estão em alto-mar.

Da praia já os avistam, num clamor que cresce. São como lenha que surge e desaparece no desgrenhamento das águas. O povo no areal é uma massa escura. Homens com boias de salvação fazem face aos assaltos caudalosos do mar. Não longe, o cerco ainda luta com o temporal. Só o Patrão dera pelo naufrágio consumado lá no alto. Devem ser cabeças de náufragos os pontos negros que por lances se enxergam derramados nos pendores do pélagos. Começa a descer a noite agreste, convulsionada de vento. O mulherio grita, agitando os braços, ou ajoelha, em ladainhas de aflição. Famílias inteiras têm as mãos atadas à cabeça ou mordem-nas, olham entre lágrimas. (Ribeiro, 1962: 150)

A natural diferença de linguagem entre as personagens mais ou menos letradas e as analfabetas, a utilização de várias expressões de gíria local e até a utilização do dialeto real das gentes do mar, como a fonética das consoantes “v” e “b”, a tendência do sotaque para acabar as palavras em i (“mulheri”) ou a elisão do ditongo “ei” em “ê” (“pêxe”), fazem com que o romance seja um documento vivo e com elevado grau de

autenticidade. Não se refere a localização exata do porto de pesca do litoral português, mas não é necessário. O mar e o homem são iguais em toda a costa. Como referimos acima, trata-se de coletivização humana.

Quando questionado se o presente romance é uma obra regionalista ou neorrealista, Aleixo Ribeiro afirma que a sua intenção foi descrever uma realidade e as suas adversidades (e8-219). Não lhe interessavam, assim, direções literárias. Quando terminou a obra, acentuando-lhe, como já vimos, o mesmo sentido heroico de *Bairro Excêntrico*, ocorreu-lhe completar, com um terceiro romance, um ciclo romanesco dedicado à luta do homem. Intitular-se-ia *O Pão da Vida*, uma história campestre, de um homem que vive da terra com o trabalho dos seus braços, no debate com o seu dia-à-dia e sujeito a intempéries (e8-52). Uma representação do mesmo drama dos romances anteriores, mas num ambiente distinto, remetendo igualmente ao interiorismo e universalismo humano. No entanto, este romance não conheceu publicação e não está registado no espólio qualquer nota ou rascunho sobre o mesmo.<sup>22</sup>

*Borboletas da Noite* regista o seu último género, influenciado, segundo afirma, por certos ambientes notívagos (e8-212). O narrador, em primeira pessoa, relata os seus dias. Trata-se de um futuro professor de dança que se refugia na noite à procura da vida, tentando alhear-se do mundo e da realidade circundante. Frequenta um café de intelectuais onde os seus poemas são desdenhados, já que faz poesia para músicas de baile. O seu estado de apatia em relação ao mundo e consigo próprio é alterado drasticamente quando conhece, numa “casa de meninas”, Lizete. Vivem um amor difícil e complexo: ora correspondido, ora negado. O temor e o ciúme são elementos característicos desta relação. A tragicidade desta relação é adensada quando Lizete é morta por um ex-amante.

E eu, quem era? Um futuro professor de dança. Além disso, frequento cafés de intelectuais e artistas, que desdenham dos versos que faço para música de baile. Assim me isolo a uma mesa. Nessa tarde, a pensar na Lizete, veio-me a recordação que podia ser um poema de “swing”. (...) Uma borboleta entrou pela janela e pôs-se a voitar em torno da luz, numa vibração de asas. Só atento àquele voitar estonteado, não reparava que o pobre ser alado se queimava, ao poisar na lâmpada, insistindo sempre. Até que caiu sobre a mesa, de asas abertas. Apanhei-o, misericordicamente. Estava semimorto. (...) Pensei ler o meu poema a Lizete. Mas, para quê? Talvez o não entendesse. Ela era

---

<sup>22</sup> Ver a este respeito o anexo 2.

só um corpo e uma alma que dançavam em torno das luzes elétricas. (...) Possivelmente a veria sair com outros homens de acaso, sem já me importar com isso. Lizete era também uma borboleta que se queimava nas luzes que a atraíam. (Ribeiro, 1956: 16)

Aleixo Ribeiro foi considerado, em 1962, pelo *Diário de Notícias*, como um “romancista bissexto”, ou seja, romancistas que esporadicamente publicam qualquer livro ou que só após longas temporadas se apresentam em público, sem isso impedir que sejam considerados autênticos (e8-218)<sup>23</sup>. Aos 63 anos de idade apresentava 4 romances e 2 novelas com anos significativos entre si, sem deixar de ser uma figura prestigiada no panorama cultural português e um dos nomes mais distintos.

O percurso literário deste autor é, como já vimos, variado. Com *Claustro de Símbolos* e *Asas Exiladas* é um poeta “simbolista”; em *Pecado e Jogo de Damas*, é considerado como narrador tradicional; posteriormente, deixa-se influenciar pelas estéticas futuristas e modernistas e pelo psicologismo, e cria *Bússola Doida*. Com o romance *Bairro Excêntrico*, de feição neorrealista, volta ao tradicionalismo, e ao psicologismo com a novela *A Caixa de Música*. Após uma longa paragem, edita *Patrão Bento*.

Segundo indica Aleixo Ribeiro, pretendia encerrar a sua carreira literária com mais três ou quatro volumes, acentuando a sua independência enquanto escritor (e8-153). O espólio contém uma obra autobiográfica fragmentada que não conheceu publicação. Além do citado, tinha como projeto futuro publicar uma sequência de *Bússola Doida* referente à sua segunda mocidade e maturidade, intitulada *Norte Magnético*. Aleixo Ribeiro pretendia, também, realizar uma seleção dos seus estudos e meditações sobre cultura, arte, literatura, ontologia numa coletânea intitulada *Estésia*, e de alguma da sua poesia que nunca deixou de escrever.

Em 1974, três anos antes da sua morte, redige uma carta à sua estimada Sobrinha Maria Silva, que tratava carinhosamente por Tatão, onde refere o seu estado de total “inércia” devido à morte da mulher, Aurélia Ribeiro, “a maior felicidade que teve” (e8-91).<sup>24</sup> A vida tornara-se “insuportável” e a carta apresenta um tom de despedida. Porém, o seu assento de óbito declara insuficiência respiratória (e8-158). Já na dita carta se queixara de problemas dos brônquios.

---

<sup>23</sup> Não é possível apresentar em detalhe os dados da entrevistado *Diário de Notícias*, já que corresponde a um recorte de jornal.

<sup>24</sup> Ver a este respeito o anexo 3.

### 3.2. Aleixo Ribeiro: As ideias sobre a Arte de um escritor “independente” e “revolucionário”

Enquanto estudante da Faculdade de Ciências de Lisboa e frequentador de cafés e de boémias intelectuais, Aleixo Ribeiro contactou com uma cultura estética que o apaixonou. Deste modo, segundo as suas palavras, descobre-se como um “intelectual de natureza especulativa, numa posição cognoscitiva relativamente à sua educação religiosa” (e8-216). Afirmar, também, que o seu “intelectualismo” tornou-o “anti-academicista”, desligando-se, por isso, do Futurismo que dominava as recentes gerações.

Aleixo Ribeiro indica que, ao contrário de outros contemporâneos, não foi a Paris à busca de Picasso ou Cocteau, mas à busca da sensibilidade de Utrillo ou Modigliani. Procurou a inspiração de artistas que transgrediram as leis clássicas na busca por uma nova forma. Veja-se, a título de exemplo, o caso de Modigliani, artista plástico e escultor, que provocou escândalo no seu tempo ao revelar através de nus a vastidão da alma humana, adotando, assim, uma estética própria, não arregimentada por escolas. Aleixo Ribeiro pretendia encontrar, no contato com as mais diversas manifestações artísticas, a inspiração necessária para uma nova conceção da literatura.

A própria opinião sobre as influências vigentes na literatura é prova da sua independência enquanto escritor: “A academia é de essência formalista na sua execução artística” (e8-216). Como já mencionamos, é através da observação das personagens e dos seus meios sociais que Aleixo Ribeiro constrói os argumentos das histórias vividas. Apresenta uma galeria de tipos humanos diversos em que se tenta desvendar o substrato psicológico. Como afirma Aleixo Ribeiro, há uma certa tendência para confundir-se sentido social e crítica sociológica neorrealista (e8-183). Pretende, assim, defender a premissa que a arte não se deve reger por princípios ideológicos; a literatura de criação, como qualquer outra, é uma recriação da vida espontânea e, por isso, não suscetível de idealizações. O autor afirma, também, que quando pensou em escrever um romance de feição neorrealista, não pretendia circunscrevê-lo a esta ideologia. A máxima principal seria “romancear as suas recordações”. Como vimos anteriormente, Aleixo Ribeiro não se filiou, pelo menos diretamente, em nenhuma escola; já que acreditava que a criação artística surgia espontânea e intimamente ligada à sua experiência humana. No entanto, esta espontaneidade e independência artísticas não devem ser consideradas absolutas. Como mencionámos acima, o autor declara a vontade de escrever um romance de tom

neorrealista, no entanto sem limitá-lo rigidamente aos seus pressupostos. Ou seja, existe um vínculo com esta escola literária, que, apesar de exíguo, está presente. A espontaneidade de Aleixo Ribeiro está diretamente relacionada, não à sua independência artística em relação às escolas literárias vigentes, mas à capacidade de não limitar a sua obra e o seu gênio literário a regras impostas. Como já vimos, Aleixo Ribeiro acreditava que pela livre expressão do artista advirá um maior enriquecimento e amplitude da arte.

Em 1937, publica no nº 50 da revista *presença*, um artigo intitulado “Corpo e Espírito da Arte”, onde expõe com clareza a sua concepção da arte e do artista. Começa por afirmar que os artistas o são independentemente das estéticas literárias em que se revelam. Serve-se, assim, de um exemplo pertinente: entre Giotto e Leonardo da Vinci pode ser discutível qual dos dois será o maior artista, mas é indiscutível que ambos são grandes pintores. Aleixo Ribeiro pretende, assim, explicar que podem ser discutíveis as técnicas que cada artista ou escritor utiliza, mas não as suas inspirações internas. Aliás são estas, como vimos no capítulo anterior, que transmitem à obra a humanidade para que esta possa ser considerada como “literatura viva”. Aleixo Ribeiro compreende a arte como algo “ininteligível” e, deste modo, os autores devem procurar a inspiração dentro de si. Estabelece, assim, um paralelismo com os “modernos revolucionários” que usaram as capacidades das palavras e das imagens, desprezando os artifícios literários, de forma a revelar de forma espontânea e verdadeira o mundo e o homem. Esta atmosfera constrói-se, como já vimos, através da emoção, da intuição e da “imaginação psicológica”, numa ligação direta à humanidade e à experiência do escritor.

No mesmo artigo, Aleixo Ribeiro lança uma crítica direta ao realismo e à sua “estética”. Afirma que os realistas reduziram as formas e aniquilaram a possibilidade de serem verdadeiros artistas, ao confundirem a arte com o idealismo. A arte deve ser, antes de tudo, um “teatro natural”. A manifestação artística é aquela que abarca o “místico”, o “maravilhoso”, o “social”, o “individual”, ligado sempre à vida humana, porque, frisa, “o homem vive globalmente toda essa existência”.

Ora a Arte, enquadro-a eu nessa eterna metafísica, nessa sorte de mística da vida, quando esta é especificamente humana, sem que tal humanidade, seja a do primeiro social ou a de qualquer outro racionalista, sendo apenas a dum temperamento humano, como já frisei. E só daqui, a sua humanização. (Ribeiro, 1937: 10)

Como vimos no capítulo anterior, a *Presença* foi acusada pelos neorrealistas de banir preocupações de ordem política e social. Régio foi perentório: não se tratava de uma alheamento, mas de uma escolha estética; as questões socioeconómicas, naturalmente ligadas ao homem, estariam presentes na medida em que poderão, ou não, fazer parte do artista (1978: 11). Aleixo Ribeiro partilha da mesma visão; a obra de arte deve representar a totalidade da vida e, por isso, não devem ser renegadas quaisquer características do homem enquanto ser social e espiritual. Cabe ao artista selecionar quais as condicionantes que melhor se adaptam à criação literária. É possível verificar que em todas as obras de Aleixo Ribeiro são retratados dramas de alta densidade psicológica; a diferença reside no foco da ação. Por exemplo, em *Bússola Doida* a componente principal é a consciência e de que modo esta influencia o percurso de António, não sendo necessário dar protagonismo a dinâmicas sociais. Em *Bairro Excêntrico*, o exercício foi diferente. Aleixo Ribeiro não partiu de dentro de si para o mundo, mas das ruas para os entes que romanceou, nomeadamente a tragicidade e a heroicidade humana de jovens que são sujeitos a realidades precárias. Deste modo, o autor retratou na obra o confronto entre grupos sociais heterogêneos, não abordando questões interiores. Apesar de tratar duas realidades diferentes, num primeiro caso abordam-se questões íntimas e, noutro, questões problemático-existenciais. A personagem principal é sempre o homem no embate com a vida. É no conjunto da criação literária de Aleixo Ribeiro que encontramos as mais diversas representações do indivíduo.

No I Congresso dos Escritores Portugueses, a 15 e 16 de março de 1975, Aleixo Ribeiro faz uma comunicação intitulada “O Sentido Humano da Cultura e da Arte” (e8-321). Afirmava não acreditar numa estética que exprima o homem no seu interiorismo existencial total; já que restringe a arte na sua sociabilidade e, como consequência, a sua humana universalidade. Já anteriormente, em 1962, numa entrevista ao *Diário de Notícias*, afirmara que exprimir o homem na sua interioridade não passa de “inconsequente abstração” (e8-219). Como vimos anteriormente, o homem está constantemente a sofrer influências exteriores, como a cultura e a educação. Uma obra de arte, não deve, assim, restringir-se apenas uma realidade humana, mas à condição humana. Deste modo, não acreditava que os escritores tenham de aprender com a ciência psicológica, mas com outros escritores, como, por exemplo, Dostoievski. Surpreendera-

-se com a obra de Marcel Proust e com a obra *Ulisses*, de James Joyce. Porém, como já referimos, a revelação maior aconteceu ao ler a obra *O Caderno de Malter Laurids*



*Brigge*, onde encontrou um caminho para o romance *Bússola Doida*. No contacto direto com novas técnicas, enriqueceu o seu espírito criativo e crítico.

Conforme afirma Aleixo Ribeiro, era um “escritor do instinto”, não um “estilista de sentimentos”, extrapolando a sua vida e a sua emoção nas suas próprias obras (e8-212). O “instinto” é a chave norteadora de Aleixo Ribeiro enquanto escritor. Como vimos anteriormente, a criação literária deste autor surge, na sua maioria, por lembranças ou contato com outras realidades. A título de exemplo, *Bússola Doida* surgiu ao recordar-se da sua adolescência; *Patrão Bento* surgiu pelo contacto com a realidade de um porto de pesca. Deste modo, Aleixo Ribeiro afirma que “como escritor de ficção sente-se um homem integral, com a sua miséria e a sua grandeza, sem que uma anule a outra” (e8-212). Observamos, assim, que o autor não se define por correntes; tudo parte do seu instinto. A realidade humana é sempre o mote. Define-se como um autor “irrequieto”, “insatisfeito” e “propenso a evoluir” (e8-215). A obra deve exprimir uma verdade humana e transmitir os aspetos literários do drama heroico ou poético. Foi a este critério que Aleixo Ribeiro chegou após a evolução mental a que faz referência.

Para o autor de *Bússola Doida*, o essencial para a arte é a recriação do homem no seu meio social e biológico, a sua individualidade na universalidade interior. O contrário é, para Aleixo Ribeiro, uma “fraude” e um “engenho”, não sendo por isso considerado arte. Mais uma vez, releva-se contrário ao academicismo, afirmando que tratava exclusivamente naturezas mortas, quando a arte reclamava algo original e vivo.

O romance é, para Aleixo Ribeiro, uma arma poderosíssima na subversão das formas literárias fixas e académicas. Indica que os racionalistas e academicistas confundiram o romance com o “narrativo com entrecho”, o que impõe uma “artifício” de continuidade e desfecho, que, nas palavras do autor, “nunca passou do lado meramente anedótico da ficção romanesca” (e8-219). O romance foi, desde os seus princípios, uma arte narrativa, porém, para Aleixo Ribeiro, a sua superioridade está no humanismo da sua criação, no desenvolvimento de personagens e de ambientes humanos. No entanto, lança também críticas aos românticos: “o erro dos românticos foi considerarem a emoção como instinto sentimental e platónico, o que não tinha interesse humano” (e8-219). Do mesmo modo, afirma que os realistas também erraram quando julgaram que a arte e, neste caso específico, a literatura, teria que ser uma crítica objetiva e científica, considerando que “foram tão convencionais como a utopia dos românticos, mas mais frios” (e8-219). Compreendemos, então, que a verdadeira arte,

para este autor, não é aquela que faz uma reprodução do mundo objetivo, nem a que reproduz o homem abstraído do meio humano, mas aquela onde o artista encontra o equilíbrio entre o mundo interior e o mundo exterior, numa fiel reprodução de conteúdo humano. O romance deve ser moldado pelo artista, pela sua personalidade e tendências pessoais de natureza estética.

Nesta conferência importante, Aleixo Ribeiro aborda também as capacidades humanas do romance. Trata-se, nas suas palavras, de “um género de desafogada criação literária”. Na sua evolução constante, o romance contemporâneo inspirou-se em casos, em heróis e figuras do quotidiano. Isto pode parecer ao artista, em primeira análise, de fácil execução; porém, é o contrário, dado o indefinível que é a vida e o indivíduo. Considera que é de uma “moral prestamente harmoniosa que dependerão as consequências atuantes do progresso científico e tecnológico” (e8-321). É nesta ótica que Aleixo Ribeiro considera que muitos artistas se baseiam única e exclusivamente na arte como manifestação estética, contrária, por isso, a renovações efetivas. Para este facto contribuiria a ideia de que a maior pretensão do artista é querer revelar uma mensagem, partilhando os seus “audaciosos ineditismos” com um público alargado. Aleixo Ribeiro salienta, deste modo, que apesar de a arte ser um ato de criação, é, sobretudo, um ato espontâneo. É na simbiose entre as várias realidades pessoais do autor que se desenvolve uma obra de arte, um produto pessoal. Trata-se de um ato de criacionismo e originalidade.

Segundo indica Aleixo Ribeiro, o trabalho de investigação artística determina diretamente o sentido da elaboração do romance (e8-215). Deve-se, antes de tudo, avaliar a evolução histórica para atingir a importância do romance na época própria. Considera, assim, que o “romance não se encontra no seu antigo nem no seu moderno”, mas na “realidade do homem e do seu mundo como maravilhas” (e8-212). Não é fábula, mas realidade. Para o lapso contribuiu o confuso significado de “ficção” usado para distinguir o romance da poesia. É claro que a ficção induz o jogo de fantasia, mas a arte não se deve limitar a tal.

No entanto, uma obra de arte só atinge a sua plena vitalidade se o artista for um homem conformado pelo seu meio, consciente da mentalidade do seu tempo e da sua individualidade humana: “a nossa espécie, evolucionada ou não de outras, tem as mesmas parecenças físicas e psicológicas em cada indivíduo” (e8-183). Um grande artista tem assim consciência da projeção humana, caso contrário, seria um “imitador”.

Há, assim, um ataque direto para os que tendem para o irracionalismo e para o ilogismo, já que não representam a vida, mas apenas uma sugestão cultural do homem.

### 3.3. A receção crítica da obra de Aleixo Ribeiro

Aleixo Ribeiro considera que a crítica literária condiciona diretamente o êxito das obras literárias: “a realidade é que os sucessos da crítica não provocaram correspondentes sucessos de literatura” (e8-215). Começou a sua carreira como um “autor fértil”, imaginando a sua obra literária independente de sensos autocríticos. No entanto, a crítica literária atacou a diversidade de tendências estéticas de Aleixo Ribeiro.

Como já referimos, o autor não concebeu a arte ao serviço de uma ideologia. Deste modo, afirma que caso escrevesse um romance de “ideólogo” e contrário à criação artística, que apresentasse os factos tais como são, sem complexidade humana, seria um “romance de títeres” (e8-215). Temos o exemplo de *Bairro Excêntrico*, considerado pelo *Diário Ilustrado*, em 1960, como um dos livros mais representativos do neorrealismo português, que junta um aprofundamento de ordem psicológica, nem sempre presente nesta corrente (e8-215). Prova da independência literária de Aleixo Ribeiro, que não se rege por condutas e estéticas pré-estabelecidas e fixas.

O romance *Bússola Doida*, como já referimos, foi acusada pelos então recentes neorrealistas como inumana e “oca”, ao contrário da restante crítica que, mais de acordo com a evolução estética do momento, recebeu o romance como algo inédito e válido para a literatura portuguesa. Segundo indica Aleixo Ribeiro, depois do “egocentrismo” do romance *Bússola Doida*, optou por criar um drama coletivo ligado intrinsecamente às suas recordações e a certos ambientes humanos que vivenciou de perto (e8-215). Tal sentimento conduziu-o também para a obra *Patrão Bento*. O autor considerou estas duas possibilidades da arte como apaixonantes e desafiantes. Apesar da crítica recebida, as novas gerações de intelectuais e outras que se lhe seguiram, em plena maturidade crítica, consideraram *Bússola Doida* como o seu melhor livro. No entanto, Casais Monteiro teceu uma crítica nada elogiosa a esta obra:

Ora a passividade do herói de *Bússola Doida*, a sua inexistência como espírito, esse puro e impossível sensacionismo que constitui a sua vida, não permitem que as suas andanças de amor em amor tenham interesse para nós. Um homem que anda de mulher

para mulher, vivendo sucessivas intriguinhas que não são propriamente de amor, mas apenas de curiosidades dos sentidos – eis bem pouco para fazer um romance! Mas insisto: se, como parece e se tem dito, Aleixo Ribeiro se autobiografou até certo ponto neste romance, o seu mal foi ter “fingido” que não, fazendo do seu personagem um ser invertebrado, visto só lhe ter deixado o que aconteceu, sem lhe dar a sua própria experiência de artista. O mais curioso é Aleixo Ribeiro ter grandes qualidades de romancista. (...) É que há romances falhados em tudo, e há os que mereciam não o ser. Está neste caso *Bússola Doida*, em cada página apontam qualidades que dão medida do que talvez o livro pudesse ter sido. Apesar daquele desagradável estilo, há uma certa ingenuidade e pureza que transparece sob o que afinal ficou nas suas páginas. E depois, ou o romancista não consegue dar-nos personagens tais como queria, ou se conseguiu temos de lhe dizer que são débeis de mais para fazer um romance, que os seus amores são flores de estufa, que as suas vidinhas são demasiado anódinas para que o leitor lhes possa ter amor ou ódio – e que vale um livro quando os seus personagens nos são indiferentes? (Monteiro, 1927: 28)

Podemos considerar que o desagrado pela estética de *Bússola Doida* se deve, como vimos no capítulo anterior, ao facto de Casais Monteiro defender a arte em associação com características problemático-existenciais, por reação contra as leis e as ordens pré-fixadas e estabelecidas. Afirmo que os sentimentos retratados não têm interesse, e que se tratam apenas de “intriguinhas” e acontecimentos anódinos. Porém, é preciso frisar que, para Aleixo Ribeiro, o objetivo desta obra era tratar um adolescente nos seus embates diários, e, deste modo, os acontecimentos e pensamentos deviam estar intrinsecamente ligados à sua imaturidade. Apesar de parecerem simples, que o são, são a vida de um adolescente.

Como indica José-Augusto França (2008: 8), “os projetos da adolescência trazem esperança e medos, e confusões de outra espécie, que custam a detetar e ainda mais a exprimir, fugitivas que são ou se desejam, por um orgulho existencial.” Gaspar Simões, responsável por integrar o romance *Bússola Doida* na Coleção Moderna de Autores Modernos, considerou que esta obra traduz a possibilidade de um romance psicológico português, e que se trata de um dos raros romances em que se foca a adolescência. Como vimos no capítulo anterior, Gaspar Simões (1987: 336) defende a arte como evidência espiritual no material, revelando uma influência direta dos estudos bergsonianos, e, por isso, a literatura deve retratar a “virgindade” da alma individual. Daqui o seu agrado por esta obra, já que é retratada a psique humana de

Antônio, a sua consciência e os mais diversos questionamentos, dúvidas e receios. Como veremos no próximo capítulo, trata--se de compreender a vida através da consciência individual dos seus processos introspectivos.

### 3.4. A crítica da crítica segundo Aleixo Ribeiro

Conforme observa Aleixo Ribeiro (1960: 15), o sentido “judicativo” da crítica reside no poder de esclarecer e orientar o público. Deste modo, o autor considera ousado julgar o valor de uma obra pelo juízo do crítico, mesmo o mais reconhecido. Porque, como é óbvio, “a falibilidade humana natural, os gostos, as inclinações estéticas” do crítico estarão vinculados à sua apreciação crítica. O juízo deve ser fundamentado nos valores fundamentais da arte em que a obra se filia e orientá-la segundo a personalidade e as tendências que o autor revela ou pretende revelar na obra em julgamento. A isenção da crítica não é possível graças à divisão das tendências da arte a que a crítica não pode ser indiferente.

Deve, assim, segundo Aleixo Ribeiro, exigir-se, além da competência geral, a mais ampla e variada compreensão. Salienta, com isto, que, quaisquer que sejam as tendências presentes e futuras da arte, esta não pode fugir aos seus princípios fundamentais. Daí ser necessária a evolução da mentalidade do crítico. A arte não se deve basear em “mimetismo e imitação do passado”, daí que a maior virtude da crítica seria a de distinguir o que há de transitório e de permanente na arte (e8-215).

Acrescenta a esta discussão que a crítica deve entender que a arte não é uma manifestação individual ou uma emoção ficcionada. Segundo afirma Aleixo Ribeiro, quando os “modernos revolucionários” se impuseram pela “literatura viva” contra a arte imposta, a crítica surgiu como um entrave (e8-215). Deste modo, declara que só abusivamente o crítico se interpõe entre a obra e o seu criador, devendo ser antes um elo entre a criação e o autor. Há, deste modo, uma dificuldade que tanto o artista como o crítico encontram na realização e no julgamento da “literatura viva”: “além de conhecerem o que há de universal na arte, devem conhecer a vida na sua essência para compreenderem os seus meios e o seu tempo; só assim atingem a universalidade” (e8-215).

Compreendemos, assim, que Aleixo Ribeiro faz um apelo a que a crítica acompanhe também a evolução mental e artística dos “modernos revolucionários”. O autor reforça a ideia de que a crítica deve compreender que o romance não é somente

um caso de vida; pelo contrário, neste interagem todas as condicionantes do artista, o seu sentido de vida e de tempo. Em resumo, trata-se de uma forma de arte que busca a vida e o eterno, aqui reside o seu enorme potencial para exprimir psicológica e emotivamente o homem: “cada obra de literatura viva é naturalmente um acréscimo de vida” (e8-183).

Da mesma visão partilha José-Augusto França. No mesmo Congresso de Escritores Portugueses, afirma perentoriamente que a arma do escritor é a crítica, no entanto, como toda a criação, a crítica é “criticável” (e8-321). Alega também que existiram regimes políticos que usaram a liberdade do escritor para controlar a sua ação e, por consequência, muitos artistas foram vítimas em Portugal. No entanto, raros beneficiaram com isto porque não eram criadores culturais. É na voz crítica do escritor que reside a maior arma e, por isso, deve agir sem demagogia.

Aleixo Ribeiro não pretende com isto colocar reservas à crítica, cuja missão parece-lhe ser, como já vimos, a de orientar o leitor. No entanto, salienta as dificuldades que um autor como ele, “independente” e “inimigo do êxito fácil”, encontra num meio pequeno como Portugal pela diversidade e “adversidade” de tendências (e8-52).

### 3.5. A opinião de Aleixo Ribeiro sobre outras formas de arte

Para Aleixo Ribeiro, a literatura não é o único meio de divulgação da condição humana. A rádio e a televisão têm um papel de enorme importância no desenvolvimento material e espiritual do homem e, segundo afirma, a sua missão cultural não deve ser esquecida (e8-206). No entanto, indica que seria fácil indicar o caminho a ser trilhado pela rádio, mas dificilmente este seria seguido devido, sobretudo, ao seu campo de ação. Tal facto deve-se a que rádio, por norma, se dirige a toda a gente, sendo forçada a atender ao nível cultural da emissão, tornando-se, nas palavras de Aleixo Ribeiro “um instrumento de recreio, um passatempo”.

A missão cultural da rádio e da televisão está vinculada diretamente à capacidade comunicativa. Apesar do caminho trilhado pela rádio da sua época, Aleixo Ribeiro afirma perentoriamente que este é um meio de extraordinárias possibilidades. Acreditava que desta resultariam duas possibilidades: ou a “humanidade confraternamente se entenderá ou catastroficamente se desentenderá” (e8-216). Compreendemos, assim, que a rádio representa para Aleixo Ribeiro uma continuação da

vida e um instrumento de cultura poderoso, já que o auditor é mais numeroso que o leitor, e até que o espectador de cinema.

A televisão tem as mesmas potencialidades, já que, segundo indica Aleixo Ribeiro, “embora a televisão esteja destinada a um papel mais múltiplo e quotidiano, com uma técnica diferente, ela é na realidade cinema radiofundido” (e8-209). O cinema, com a sua objetividade, suplantou o teatro como atração pública, porque, ao retratar diversas realidades comuns, o homem sente-se naturalmente atraído por essa arte, em que os sentimentos são manifestados por um semelhante seu.

No entanto, na opinião de Aleixo Ribeiro, registava-se um certo desinteresse dos escritores portugueses pelo cinema, excetuando-se, entre outros, Fernando Namora, Leão Penedo, Rogério de Freiras, Vasco Brando. O interesse deste autor pela sétima arte está diretamente relacionado com a vontade de contribuir para a produção de um cinema nacional de “fundo” e pela possibilidade de ver reproduzidas algumas das suas publicações literárias. Compreendemos, assim, que Aleixo Ribeiro pretendia divulgar a sua criação literária junto do público, já que as adaptações ao cinema permitiriam que a sua mensagem se tornasse transversal. Deste modo, não compreende o desinteresse dos escritores pelo cinema, quando este poderia reforçar e expandir obras e autores.

Após a publicação de *Bairro Excêntrico*, foi sugerido a Aleixo Ribeiro a readaptação ao cinema desta obra. No entanto, conforme informa, “não haviam possibilidades técnicas e artísticas num meio improvisado e amador, como era o caso de Portugal” (e8-209). Deste modo, o dramatismo inerente da obra *Bairro Excêntrico* dificilmente seria conseguido. Não era este o cinema que lhe interessava. Aleixo Ribeiro só se animou com o cinema português quando se produziram peças como *Aniki Bóbó*, de Manuel de Oliveira, *A Canção da Terra*, de Brum do Canto, e *Maria do Mar*, de Leitão Barros. Para Aleixo Ribeiro, o problema do cinema centra-se no excesso de individualismo. Tal problema deveria ser colmatado pela experiência do produtor cinematográfico: “uma personagem de primeira grandeza” (e8-208).

O autor assistiu a obras que, apesar de se iniciarem com sequências de mestre, rapidamente caíram em efeitos fáceis. Deste modo, propõe uma solução, que considera não ser nada fácil. Assim, Aleixo Ribeiro, pelo amor à sétima arte, que nunca praticou, expôs em um relatório alguns dados para esta solução, com vista à criação de uma indústria cinematográfica portuguesa. Apresentou-o a Azevedo Martins, produtor cinematográfico, sem nunca receber qualquer resposta.

A necessidade central do cinema seria, segundo informa Aleixo Ribeiro, a obtenção de matéria-prima, sem a qual não se revelavam realizadores (e8-219). Deste modo, o autor contava, com o seu poder de inspiração, ser admitido no Conselho de Produção. Como verificamos, a criação literária de Aleixo Ribeiro foi inspirada nas mais diversas realidades e na sua visão da criatura humana. Esta capacidade permitiu ao autor explorar formas de reproduzir temas de profunda humanidade. Uma riqueza criativa que permitiu a Aleixo Ribeiro encontrar sempre a inspiração necessária. Daí ter a consciência da sua importância no desenvolvimento do cinema português.

Aleixo Ribeiro não realizou cinema por dois motivos: por faltarem disponibilidades materiais e por não confiar nos técnicos da sua época. Conforme afirma, não estranhava a linguagem cinematográfica, já que muitas vezes *Patrão Bento* e *Bairro Excêntrico* foram considerados pela crítica como obras que revelam idealismo cinematográfico (e8-216). No entanto, Aleixo Ribeiro considera que o romance que tinha em mente, *O Pão da Vida*, estaria mais conforme à técnica que desejaria empregar. Recebeu, também, uma proposta de Herlander Peyroteo para filmar *Patrão Bento*. Aleixo Ribeiro não duvidou das possibilidades técnicas do jovem realizador, mas sim das possibilidades técnicas em cinematizar uma ação em alto mar. Esta impossibilidade cénica está presente também no teatro. Régio declara a Aleixo Ribeiro a desconfiança da adaptação de *Jacob e o Anjo*, assim como outras obras suas, no teatro cultural organizado pelo autor de *Bússola Doida*.<sup>25</sup>

Para além das dificuldades técnicas ligada ao cinema português da época poderia existir uma outra razão mais estética para que Aleixo Ribeiro não consentisse na adaptação cinematográfica das suas obras. Qual poderia ser essa razão?

A linguagem cinematográfica tende a objetivar a vida. Num o filme o espetador vê as coisas acontecerem a partir do exterior. Não há forma de uma câmara ser colocada no coração ou no cérebro de alguém. Ora, o romance psicológico procura expressar os tormentos e as vicissitudes de uma consciência pessoal. Presume-se, assim, que é o ponto de vista da primeira pessoa. Não há até esse momento nenhum documento em que o autor apresente esta dificuldade de princípio. Reparamos que a adaptação cinematográfica dos grandes nomes do cinema mundial também ficam muito diferentes das obras que adaptam. Como seria Proust ou Faulkner em cinema? Como seria Londres de *Mrs. Dalloway*? Acredita-se que esta dificuldade poderia estar presente no pensamento de Aleixo Ribeiro.



A humanidade de uma obra está diretamente vinculada à riqueza artística do seu autor, mas também na resolução de formas de expressar da forma mais verídica a condição humana. Não há, para Aleixo Ribeiro, divisões entre a obra e o artista, pelo contrário, trata-se de uma transcendência. A cada forma de arte deve corresponder uma ligação com a humanidade do seu executante, seja em literatura, em teatro ou em cinema.

No nº47 da revista *presença*, em 1935, Aleixo Ribeiro publica um artigo intitulado “Berta Singerman”.<sup>26</sup> Através do louvor das capacidades artísticas e intelectuais desta atriz, esclarece quais são as competências necessárias para o engrandecimento de um artista. Conforme observa Aleixo Ribeiro (1935: 9), Berta Singerman é uma criadora singular por se aproximar do verdadeiro sentido da interpretação criadora:

Essencialmente Poetisa, não procura interpretar a natureza, ainda que só a humana; não procura interpretar poetas – interpreta a poesia que pode haver em tudo isso. Daqui, por vezes não a compreenderem, não a acharem natural, humana – aqueles que apenas procuram em si o naturalismo humano normal. Quando o poeta é anormal, pelo menos acidentalmente; de contrário, torna-se supérflua a designação poética (...). (Ribeiro, 1935: 9)

Salienta, assim, que a arte deve ser humana e que o artista se deve fundir na própria vida. “É um espetáculo de arte, mas, sobretudo, de vida.” De igual modo, valoriza a escolha do repertório e da importância deste na transcendência artística. Singerman é o exemplo daquilo a que Aleixo Ribeiro considera ser um grande artista, por se manifestar humana e artisticamente através do seu corpo e das suas expressões.

---

<sup>25</sup> Ver o anexo 4.

<sup>26</sup> Berta Singerman Begun (Minsk, 9 de Setembro de 1901 – Buenos Aires, 10 de Dezembro de 1998) foi uma cantora, declamadora de poesia e atriz. O seu mérito é reconhecido na América, assim como em Espanha e Portugal.

## Capítulo 4: *Bússola Doida* e o fluxo de consciência

A obra *Bússola Doida*, de Aleixo Ribeiro, publicada em 1932, pela Coleção de Autores Modernos, dirigida por Gaspar Simões, foi considerada, por José-Augusto França (2008: 7), como uma arma contras postigos literários, utilizando expressões reais e humanas, numa autobiografia de um rapaz sem dramas e, por isso, distante de um herói romanesco.

O herói de *Bússola Doida* não possui nada que faça dele um herói literário. Pode até ser considerado um anti-herói. Mas tal como já mencionámos, Aleixo Ribeiro possui o dom de desbravar vidas anódinas e de enfrentar homens nos seus embates diários, sejam estes psicológicos ou existenciais. Assim é António, um rapaz a quem nada sucedeu na vida de grande importância, o que provoca no seu íntimo um sentimento de perda e desespero. Deste modo, considera necessário realizar um “severo balanço de vida”, uma introspeção de toda a sua existência, usando a memória como aliada da narração. Trata-se de compreender a vida através da consciência individual dos seus processos introspectivos. É neste exercício de retrocesso que António tem a percepção da sua condição de miserável, com descrições de alta densidade psicológica e reflexões profundas. Analisaremos minuciosamente a obra, abordando os simples acontecimentos e pensamentos que, à primeira vista, podem parecer simples e acessórios. Porém, é na soma de todos eles que António transmite a dimensão do seu “eu” interior e de que maneira estes repercutem no seu pensamento e no seu modo de atuar. Como observa William James (1950: 225), a consciência está presente na multiplicidade de objetos e de relações. A pertinência da análise dos vários momentos que António recorda e narra está no seu *continuum*, ou seja, como vimos no capítulo 1, não há separação de pensamentos e todos devem ser tomados como um todo.

Trata-se de uma interioridade psicológica, envolvida por uma exterioridade temporal e por um tempo subjetivo criado ao nível da consciência e do seu fluxo. Um tempo contínuo que transforma a linearidade cronológica e produz uma politemporalidade. A única referência temporal objetiva está presente no final da narração, em modo de diário: “Lisboa, Outubro de 1932”. Este balanço de vida, num vaivém temporal constante entre o passado e previsões do futuro, ocasiona o fluxo de consciência. O avanço súbito das recordações narradas por António está relacionado com a “transição vertiginosa do seu passado” (2008: 69). Não é este que “comanda” o

tempo, mas a sua consciência. As memórias são sobrepostas e, por consequência, causam mudanças repentinas de um sentimento para outro. Aqui observa-se o fluxo de consciência, expresso no caos e na desorganização mental. Trata-se de um narrador em primeira pessoa que expõe, direta e originalmente, ações, pensamentos e modos de agir, numa sequência desordenada e com sobreposição de imagens.

#### 4.1. Uma viagem pelo universo interior de António

O ponto de partida é a infância. António recorda memórias, nomeadamente o “homem do saco”, figura inventada para o intimidar e que despertou, desde muito cedo, a sua imaginação; mencionando que no seu quarto aconteciam sempre coisas maravilhosas. A mãe é categorizada, numa primeira fase, como uma “bruxa boa”, numa dualidade entre apreço e ódio. Revela um certo carinho e admiração por esta adivinhar sempre as suas dores, mesmo antes do próprio saber que as sofria. O pai surge como catalisador, a sua postura mais rígida modificava o ambiente. A mãe ficava mais severa, o irmão tornava-se o “menino Isaac” e a avó tinha sempre na sua expressão um pensamento reservado. António tinha consciência do seu comportamento irrequieto, e era a avó, apesar do pouco poder que tinha em casa, que o defendia. Apreciava a sua solidão e gostava de falar consigo próprio. Sentia-se como negligenciado na sua própria existência, por nunca conseguir ser como o seu irmão, a quem ironicamente tratava por “menino Isaac”. Confessa que, lá no fundo, gostava “doidamente” da mãe e do irmão. É também na infância que conhece Joaninha, uma rapariga que vai determinar todo o seu percurso.

Numa segunda fase, retrata a sua vida durante o liceu. É nesse período que desperta o desejo sexual:

No meio de tudo isto, aprendera, quase só por instinto, a satisfazer aquilo que sentia em mim tão exigente, experimentando ainda prazer em dizê-lo por outras palavras a certos rapazes, e em fazê-lo sentir, com os olhos à Joaninha. E que tristeza não fazer tudo com ela como no cinema e nos romances, depois que Joaninha deixara de parecer-se com a menina do capuchinho vermelho. (Ribeiro: 2008: 24)

Tais devaneios não foram concretizados, o que interiormente considerou um fracasso da sua existência. Experimentou-o com Albertininha, filha da costureira da casa da Joaquina, uma menina pobre, “bem arranjada”.

António considerava que Joaquina tinha qualquer coisa de romanesco na sua ingenuidade, representada metaforicamente pelos seus “pequenos seios”, mas que, por momentos, não tinha romance nenhum porque se apresentava autoritária e implicativa. Mas é nesta dualidade que intensifica o sentimento por ela. No entanto, não consegue declarar os seus sentimentos, mantendo-os recalcados por um longo período, o que, naturalmente, condicionou a sua personalidade e a sua postura nos momentos posteriores à sua infância. A exteriorização era negada pela sua insistente ideia de inferioridade:

Não, não podia ser! A Joana não era a menina Lerocq e muito menos eu o marquês Máximo Odier, ou qualquer outro nobre romântico. Tinha sobretudo uma grande pena de não ser príncipe para ser magnânimo. Tal como era não passava de um bom rapazinho, um pobre diabo. Estava apenas condenado a sofrer a melancolia dos grandes senhores românticos. (Ribeiro, 2008: 25)

O amor é entendido por António como algo muito particular. Algo aristocrático, exclusivo de alguns e de cariz romântico e sôfrego. É a busca deste sentimento, com todas estas particularidades, que determina o percurso de António. A procura pela mulher ideal, romântica, que idealiza constantemente, provoca inúmeras decepções e fragmentações interiores, vai determinar diretamente a visão que tem de si enquanto homem. E este é um dos pontos que merece destaque. Na citação acima mencionada, podemos compreender que António vive uma dualidade na sua existência, aquilo que é e aquilo que pretende ser. Ora, as suas pretensões só seriam possíveis se encontrasse uma mulher capaz de as concretizar. É neste ponto que reside o núcleo da sua existência. O que ele deseja intensamente é ser um homem aristocrático, elegante e bem-sucedido, acompanhado de uma mulher que potencializasse a sua imagem. Exemplo disso é quando afirma que se sentia “romanticamente elegante” quando vestia um fato novo e, por isso, era admirado pelos demais. Quando usava um lenço mais ousado se sentia altivo, elegante e inserido no círculo da aristocracia. Porém, quando ostentava um pequeno vinco no fato era denegrido em plena rua: “desajeitado”, “ridículo”, “gebo”. Toma consciência da fatalidade que isso representava na sua

existência e no seu “eu” interior. O vinco pode ser entendido como metáfora da sua existência, e apresenta a busca excessiva por algo que não é e que pretende a todo o custo alcançar. António, numa atitude de maníaco, observa Rui, um conhecido seu que estava também interessado em Joanhinha, em perfeito semblante, num fato de matéria “enrugável”. A obsessão pelo vinco fê-lo dirigir-se várias vezes ao alfaiate.

Mas, na verdade, ligava uma extrema importância a essa ruga e em extremo me irritei com aquele oficial de corte, como contra um médico, a quem confiasse a minha saúde e que me originasse, impunemente, uma enfermidade. Depois, tal ruga pareceu-me uma de certas coisas, teimosas, que só aparecem no mundo para me irritar. E porque não tive alma para rejeitar, de um golpe, inexorável mas justo, o *smoking*. No final, até me convenci de que ele estava perfeito. Era, na realidade, um autêntico *smoking*, com, além das bandas lustrosas, tersas, atrevidas, um forro de seda, que não se via, discreto, intimamente aristocrata e que só deslumbraria a amante requintada em cujo quarto me despisse. (Ribeiro, 2008: 26)

O esforço foi em vão. Sentia-se dissolvido entre a multidão e negado na sua individualidade. Apesar de conseguir impressionar Joana, a presença de Rui impõe-se à sua própria existência, com o seu traje “verdadeiramente de gala” e a sua natural elegância. A ruga das calças torna-se maior e até mais cruel para António. Aqui reside a dualidade entre mente e corpo, inserida num sistema de influência contínua. E é no fluxo de consciência que esta dualidade funciona e que causa dilacerações na existência de António. Sente-se ridículo. A sua condição de miserável deve-se, também, a um beijo que Rita lhe negara no baile, mesmo vestindo o seu melhor fato.

Por essa altura faleceu a sua avó que, aos poucos, ia desaparecendo sensivelmente lá de casa, isolando-se nos seus pensamentos e nas suas cismas. Morreu também a gata, de que não sentiu grande falta. Contudo, sente a morte como um vácuo. E é na reflexão de tais acontecimentos que se sente também morto, apesar de vivo. Uma existência sem nada de sugestivo.

No entanto, sim, foi durante o luto que tive de guardar, ou antes de vestir por morte da avó, que me pareceu ter a confirmação (porque já pressentira) de que dentro de mim, no que me dizia respeito, havia, realmente, senão uma morte (uma morte de esqueleto e lençol), uma aparência, um prenúncio de morte. (Ribeiro, 2008: 29)

E é neste universo de questionamentos que contactamos diretamente com a instabilidade psicológica de António. Sente-se um homem martirizado na sua precariedade. Tal sentimento é provocado também pela ânsia de manifestar diretamente o seu amor por Joaquina; no entanto, sempre que o tenta, está presente Rui, que automaticamente o demove. Mais uma vez, sente-se inferior e denegrido.

Foi neste estado de espírito que encontrou apoio na amizade de Jorge, um rapaz modesto, que tocava piano e que estava interessado em Albertina, com quem António já se envolvera. A sua empatia com Jorge tem como fundamento o facto de serem “ambos pobres”. Esta afirmação pode ter duas interpretações. Por um lado, pode ser entendida como a aceitação da inviabilidade da superiorização da sua imagem e, por isso, António sente a necessidade de se rodear de pessoas que estariam mais de acordo com o seu *status* social; e, por outro, surge também a ideia de que António concebe a sociedade como estratificada em ricos e pobres, sem que haja interação entre ambos.

Confessa a Jorge o susto que tem da morte, que muitas vezes sobressalta o seu espírito: “Simplesmente não ousei, como não ousava comigo próprio, dizer com quem, no meu pressentimento, identificava esse cadáver” (2008: 30). Esta ocultação é apenas não verbalizada, porque interiormente ele está consciente da sua “morte”. E esta ousadia, que refere não ter, está sobretudo relacionada com o facto de não querer confrontar-se com o seu fracasso e com a sua realidade. Porém, o bairro e a casa onde vive não o permitem alhear-se da sua existência. Invocam automaticamente uma vida “apagada”, um “herói a quem o mundo não concedera revelar-se” (2008: 31). E é, através do solilóquio, técnica empregada para tratar o fluxo de consciência, que António descreve o entendimento que tem da sua realidade:

António amigo, com que dores supérfluas e pueris começaste a encher a tua vida, como se não te bastassem aquelas que, naturalmente, te estavam destinadas! Seria o mesmo prazer de teres provocado teus pais a baterem-te com razão? (Ribeiro, 2008: 32)

Outro contacto com essa realidade está presente na metáfora do “pingo da água”:

Noutras noites era aquele pingo de água que caía, caía monótono, lento, mas infatigável, no silêncio da casa de banho e de todo o prédio. E o sobressalto em que ele me punha, de que não me largava, não seria, talvez, que tanto fosse caindo que viesse a inundar

toda a casa, mas que apenas tivesse de cair, assim constantemente, infatigavelmente, toda a noite. Como eu, talvez, como a minha vida! (Ribeiro, 2008: 32)

Os processos introspectivos traduzem o seu estado simbólico e são exclusivos do fluxo de consciência. É através do âmago da própria consciência que António, com toda a gama de impressões, receios e dúvidas, debate a sua existência. A sua miséria é condensada também pela mudança de casa, que lhe provocou transtornos emocionais. Não achava digno ser sujeito a tal, depois de criar afeição às pessoas, às ruas. Os móveis eram os mesmos, mas causavam-lhe estranheza. E, mesmo considerando a sua anterior casa como “apagada” e “triste”, era a sua casa e um pedaço de si. Joanhinha pressentiu que António seria vítima desta mudança. E acertou. Mudou de morada, mas sobretudo de alma. Apesar de António considerar que há renovações que ansiamos, muitas vezes estas não valem grandes idealizações, como o caso de desejar ser um homem aristocrático e achar que não vale o esforço despendido.

A preparação para o exame do liceu provocou-lhe grandes transtornos, vertigens súbitas, ânsias e abismos. O pensamento evadia-se nas maravilhas do mundo exterior, enquanto estava fechado no seu quarto. Um instinto que era recalcado e que provocava grandes dilacerações internas. António torna-se, por isso, solitário e evadido entre livros. Assume a importância de querer estudar para ser um homem livre, mas sobretudo a possibilidade de se distinguir entre os seus congéneres. Esta pretensão está diretamente relacionada como o facto de o seu irmão já ter curso e trabalhar, fatores que considerava decisivos para ter conseguido uma noiva. Perante esta perspectiva, o seu irmão surgiu-lhe automaticamente como um modelo a seguir. Deste modo, o fervor de passar no exame deriva deste modelo.

António optou por ser médico pela impressão que tal poderia causar. Podemos considerar que esta escolha vai ao encontro da sua luta por um certo *status* que o distinga dos demais, e, também, pela pretensão de se destacar do irmão, já que refere que os pais ficariam encantados com essa escolha de formação académica. Após o exame, e a consequente evasão do mundo, retoma com fôlego e audácia a vida, renovando os seus propósitos: “O mundo em que reapareci era então o império do sol, do calor e da frescura das mulheres” (2008: 36).

Durante as férias, encontra Estela, colega do liceu. Aproximam-se rapidamente numa relação calorosa e com requintes de sensualidade. No entanto, quando Estela o interroga sobre o paradeiro de Joanhinha, António sente-se confrontado com uma

situação que queria evitar. O desconforto está relacionado com o facto de querer recalcar o seu interesse por Joanhina e de o manter oculto perante os outros. Uma espécie de corte entre o seu “eu” interior e o seu “eu” exterior, ou uma dicotomia entre sinceridade e artificialidade. O próprio afirma que nunca perdeu o hábito de simular tudo, tanto as coisas físicas como as espirituais.

Foi durante a época balnear que compreendeu que o amor era mais do que platonismo, mas um sentimento de extrema complexidade. Para esta compreensão de nada contribui Joanhina ou a mulher romanesca que tanta idealizava. Mas Estela. O amor assemelhava-se a “uma preguiceira amelaçada, canina, deitado na areia como sobre o regaço de Estela” (2008: 37). É atraído pela sensualidade desta nos seus gestos e na sua expressão, uma “sensualidade muda”, natural. Questiona interiormente se é amor ou paixão. E é nesta reflexão que recorda o refúgio do seu “eu animalesco” com as criadas. Porém, da mesma maneira que terminou a época balnear acabou também a relação de António com Estela. No retorno a casa descobre que a criada fora despedida e em desespero cai na boémia, em busca da mulher fatal.

Oh! A felicidade, e mesmo a alegria, que estavam por vezes à minha espera, como na volta de uma esquina, e me gritavam ao ouvido: “António, és um rapaz cheio de qualidades, e irás longe, divertido, triunfante!” Como as punha alto, essa felicidade, essa alegria, sem notar em quanto era feliz um pobre Cristo, um miserável que ia cantando ou assobiando uma modinha brejeira... Quando, outras vezes, eram a dor e o desespero que me assaltavam de improviso, numa cilada, e me sibilavam surdamente: “António amigo, não passas de um imbecil enfatuado, bastante irrisório, e irás parar perto, vencido, humilhado. (Ribeiro, 2008: 39)

Se, por um lado, se sentia triunfante e alegre, por outro era atormentado pela humilhação da sua existência. É assim evidente a dimensão psicológica de um homem martirizado pela sua condição social. Mais uma vez está presente a dicotomia entre o que é e o que idealiza ser, entre a realidade e o desejo. Tudo isto cria estados de consciência contraditórios entre si, necessários para a construção da psicologia da personagem.

A esperança no amor assume-se como solução para a revolução interior de António. Este procurava a essência mais sugestiva do amor numa grande mulher. Desta deambulação e da vida boémia resultaram muitos contactos com vários tipos de



mulheres, perdendo a natureza de cada uma, mecanizando-as como objetos sexuais. Disto resultou um abatimento, a consciência penosa das suas atitudes malfadadas. Sentia-se perdido e consciente dos seus atos: “A minha única enfermidade vinha a ser a boémia, que pretendia ser alegre e não passava de vaga, arlequinesca, triste” (2008: 40). O contacto direto com a sua penosa existência cria um universo de tensões, reflexões e questionamentos que acentuam a sua instabilidade emocional.

(...) eu achava-me fundamentalmente perdido: ao passar pelas lojas onde se expunham coisas a descoberto à porta, apossava-se de mim o medo de roubar. Era um medo por cujo absurdo só dava depois de passar adiante, e sucedia-me, até, a tentação de fugir com os automóveis que estavam abandonados junto das casas, ainda que não soubesse guiá-los. Foi isso que me levou a compreender a mamã e a compartilhar da sua apreensão: eu, que era um brinquedo dessas tentações, tinha, pelo contrário, de ser alguém, de ser célebre, oh! e que peso, que grande maçada, ter de ser célebre! Por vezes, bem pressentia que era melhor deixarem-me sossegado... (Ribeiro, 2008: 41)

O mundo, mas sobretudo as pretensões de António, exigiram demasiado a este, em especial que controlasse os seus anseios e que fosse algo que não era. Sentia-se cansado e abatido por criar uma identidade contrária à sua, uma espécie de reinvenção forçada, desumana e até penosa. No entanto, apesar destes momentos de lucidez, rapidamente é confrontado com situações em que tem a necessidade de ser, perante o olhar dos outros, condignamente célebre. Exemplo disso é quando reencontra Estela num chá de pessoas amigas e, subitamente, sente a necessidade de exibir a escolha que fez de estudar medicina. O interesse desta pela carreira de António faz com que este considere que ela seria uma boa noiva, superior até à noiva do irmão. Porém, não consegue declarar-se no momento. E assim nada mais se passou.

Nesse mesmo ano, na praia, António conhece D. Maria Eduarda. Considera-a como uma “dama ilustre”, “muito polida” nos seus gestos e expressões, e “uma senhora muito viajada” (2008: 43). Apesar de afirmar que já tinha passado da idade que estabelecera para a sua mulher romanesca, o sorriso e a elegância cativaram-no de imediato. Foi uma revelação de si próprio. Uma utopia materializada que, depois de tantos fracassos, lhe surgia agora como uma esperança. Encontrou nela respostas às suas ânsias e de que modo poderia ser célebre: “folheava e lia dentro de mim, no meu mais íntimo, como um livro aberto; talvez porque me reconhecia o herói do romance” (2008:

43). De súbito sente-se desgraçadamente apaixonado, não por Estela ou por D. Maria Eduarda, talvez por todas as mulheres. Tratava-se de encontrar alguém que lhe desse ternura. E, assim, foi amante de D. Maria Eduarda, “acariciando-a como a uma filha”:

E então, continuemos: Maria Eduarda era, sim, uma criatura invulgar no conhecimento do mundo, da vida e das almas. Ela sabia, embora não mo dissesse, que eu era um romântico, não encontrava o meu romance e estava apaixonado, ignorava por quem. Ela pressentia mesmo tudo na minha vida, e assim começou por permitir-se acariciar-me nos cabelos, com uma compenetração sorridente e piedosa. Naturalmente que sabia não ser por ela que eu estava apaixonado, mas não se importava e só tinha pena de mim. Isto foi-me de uma extraordinária impressão, até que Maria Eduarda me beijou, e me senti atraído intensamente para ela, apaixonado por ela. (Ribeiro, 2008: 46)

Continuarem os convívios entre ambos, num ambiente calmo e ilustre. Tomavam chá em momentos de pura aristocracia. Era sobretudo uma relação maternal, como que incestuosa, de mãe e filho. D. Maria Eduarda propõe a António que se cassasse com uma rapariga rica, recordando-lhe, várias vezes, que o dinheiro é superior a tudo. A relação com D. Maria Eduarda afigurou-se-lhe como uma evasão do mundo. Porém, quando emerge na realidade, sente-se desgraçado e perdido. É no registo destas oscilações sentimentais, muitas vezes incoerentes e drásticas, que António constrói uma personalidade muito peculiar. O fluxo de consciência regista-se na mudança repentina de uma ideia para outra, o que invoca automaticamente a desarrumação e o caos interior. O amor surge ao protagonista como algo imediato e forçado. O desamor também. Parece viver numa confusão de sentimentos que lhe provoca crises existenciais agudas, ao ponto de questionar o seu trajeto e as suas escolhas: “E foi nesse dia que encontrei, sobre o mármore da minha mesa-de-cabeceira, aquela formiga desatinada, que era eu. Andava, assim, minúsculo e incerto, a correr numa vida lisa e branca” (2008: 48).

É no casamento que António pensa encontrar a solução. Parecia-lhe agora algo magnífico, sugestivo e romântico. Deste modo, acredita que a sua regeneração seria possível graças a um noivado poético do seu romance. Considerou urgente terminar o seu romance com D. Maria Eduarda, devido aos valores morais que esta impunha. Surge na sua cabeça a assimetria exata desta, a Albertina. No entanto, esta fora pedida em casamento por Jorge, que frequentava diariamente cafés de intelectuais e que não

acreditava em Deus. Assim, António apodera-se deste argumento para debater com Jorge a coerência do seu noivado. Considera ser o homem escolhido por Deus para salvar Albertina de um ateu, dando-lhe riqueza e amor. As suas epifânicas são renovadas.

Lera, num romance histórico, que foi a influência dos patrícios da Roma antiga, convertidos do paganismo à nova religião, que levava esta ao seu triunfo definitivo... Pois bem, a minha alma era como essa velha cidade, imperial e depravada, onde iria raiar qualquer coisa de humilde e de grande. (Ribeiro, 2008: 54)

Não obstante, encontra-se novamente com D. Maria Eduarda e admite querer casar religiosamente e fazê-lo com sinceridade. A contestação de D. Maria Eduarda inquietou espiritualmente António. De uma forte convicção passou à descrença das suas convicções e à ideia de que tudo que ambicionava nunca seria realizável. Mais uma vez está presente a constante oscilação de estados de espírito e de crenças. No mesmo momento em que revela uma grande firmeza na sua superiorização pessoal no casamento com Albertina, é rapidamente destruído no contacto com outras opiniões. Estes picos determinam a sua condição de miserável e revelam as suas reações mais íntimas, fluídas diretamente da consciência.

No entanto, o “cortejo” com a Albertina continuou. António sentiu que houve algo de espiritual que o impeliu para ela. E, apesar de ainda se encontrar com D. Maria Eduarda, já não pensava no peso do mundo, apenas meditava romanticamente em Albertina. No entanto, quando descobre que esta já não gosta de Jorge, renova-se a fé e a convicção no futuro de uma relação. Mas continua a encontrar-se com D. Maria Eduarda, numa relação cada vez mais maternal:

Maria Eduarda usava para comigo de extremos maternais, e, agora que eu tinha uma namorada, desabafava com a “minha Maria” as mesmas queixas piegas que em tempos tivera com a mamã, e já não podia ter. Nem com a Albertina. (Ribeiro, 2008: 61)

Graças a uma dor de dentes, fálhou três dias consecutivos ao encontro com Albertina. Como consequência, esta acabou nas mãos de um outro rapaz. António não sentiu revolta, apenas indiferença. A sua vida retomou o seu curso normal, “nem otimista, nem pessimista”, uma espécie de lotaria. Entretanto, o seu irmão tivera um filho. Apesar de ser uma grande alegria na casa de António, revelou-se um

acontecimento penoso para este. Sentia-se precocemente envelhecido. Entregou-se aos preparatórios de medicina, alheando-se por completo do mundo exterior. Sentia-se um “sábio”, porque era tio, sofria do fígado, não pensava em mulheres e rezingava constantemente com a criada. No entanto, esta velhice precoce era aniquilada pela sua intimidade sexual:

O que digo é que foi medonho, e não só uma coisa física, mas ainda moral, de imaginação galopante, menos pornográfica que diabólica. Só via nus, atitudes e gestos obscenos, monstros, cabelos, visões vermelhas, ganas de morder, tentações criminosas. E nem mesmo sentia amor pelas raparigas, mas ódio. Hoje nada mais encontro para tudo isso que esta expressão de revolta: “Não há direito!”. (Ribeiro, 2008: 65)

Ao passear pela Baixa, os corpos das mulheres afiguravam-se-lhe a seus olhos bastante sensuais. A dimensão romanesca da mulher altera-se para uma dimensão sexual.

Já não via “caras bonitas” e “lindos vestidos”, mas “ancas reboludas” e “colos esféricos”. Deste modo, António relaciona-se com uma mulher casada que conheceu no metro. Deixa de prestar atenção aos aspetos românticos e encara o corpo da mulher como algo mecânico. No entanto, inesperadamente, a mulher declara a António, a chorar, a mágoa que sente por saber que não passava de uma “máquina” para ele. Este momento atuou diretamente na consciência e nos sentimentos de António. Compreendeu que se tratava da mulher romântica que procurava. No entanto, mais uma vez, a situação reverte-se. Quando a mulher declara que desejava ter filhos de António, rapidamente este passa a considerá-la como uma “doida”, “perigosa” e “pegadiça”. São visíveis, mais uma vez, as mudanças súbitas de pensamento e de comportamento, que conduzem à densificação de um labirinto interior, com vários estados de consciência contraditórios e em colisão violenta entre si. Não é a questão do filho que o incomoda, mas, sobretudo, quem seria a mãe; já que menciona, posteriormente, que seria natural ter um filho, caso fosse de Estela, Albertina ou Joanhinha. Enfatiza, sobretudo, esta última:

Oh! da Joanhinha! Eu era agora um fauno grotesco e mau, como certos homens grosseiros, que até parece impossível como têm mulheres! Agora o fígado não me dóia e recordava-me do tempo em que não fora doente, nem filósofo, nem fauno e pudera ter

namorado a minha amiguinha Joana, alegre, fresca, com uns seios, uns pequenino seios amanhecentes, - e não me sentira, não fora prodigiosamente feliz! Andara à procura de uma mulher impossível, perdera imenso tempo com a Estela e fora traído pela Albertina, a quem tanto quisera acariciar. (Ribeiro, 2008: 67)

Em jeito de balanço de vida, dispõe-se a lutar por um novo rumo com a Joaninha. Apesar de considerar uma realidade que Rui já a namorasse, assume uma postura combativa e não se deixa vencer (inicialmente). Tanto Joaninha como Rui tecem alguns comentários depreciativos a António, desdenhando-o. Mas este evade-se do mundo enquanto observa uma trepadeira. Surgem, inesperadamente, pensamentos sobre o amor e as suas ligações, numa linguagem metafórica bastante sugestiva. Numa primeira fase reflete no seguinte:

Neles [nos caules da trepadeira] víamos uma materialização vegetal da mesma ansia materializada carnalmente nos nossos dedos, ou ainda nos nossos braços amorosos. Só não compreendíamos porque era que todos aqueles caules, já muito ramificados de outros, nem sempre se iam agarrar ao suporte que lhes estava mais próximo, mas a outro, para que subiam logo, diretos, como se tivessem olhos e o vissem; ou algumas vezes, precisamente quando lhe chegavam ao pé, quando já podiam abraçá-lo, não o faziam, seguiam ao seu lado, sorrateiros, distanciavam-se mesmo, num pequeno movimento arisco, e nisto corriam para o suporte, espigavam as suas entranhas amorosas, pontiagudas, retorcidas, e cingiam-se-lhe com desespero. Isto não se compreendia, não era racional, mas vinha a ser o mais curioso, o mais vivo! (Ribeiro, 2008: 73)

É na recordação posterior deste momento que compreende que um dos maiores desastres da sua vida foi ter perdido Joaninha. O amor revela-se, aos seus olhos, como algo nefasto que nada tem de positivo. Deste modo, com a imagem da trepadeira na cabeça, continua o seu pensamento:

O amor é uma coisa que não se agarra ato contínuo ao objeto amado, fá-lo com caules trepadores que não se dirigem logo ao suporte para que sentem imediatamente espigar as suas gravinhas; seguem-lhe ao longo, têm até pequenos desvios ariscos e só depois, furiosamente, se enrolam ao suporte. Assim, entre os vegetais, porque entre os homens

pode ser mais complicado. A razão está em que o suporte também é móvel, suscetível de ter caprichos, e até de se escapar. (Ribeiro, 2008: 74)

Retrata, metaforicamente, através da trepadeira, a conceção que tem do amor. Um sentimento difícil e complicado. De igual modo, parece já prever (acertadamente) que o destino de ambos, apesar de contraditório, resultará em união. Como veremos mais adiante, trata-se de uma relação ardilosa, não por culpa de Joaninha, mas pela instabilidade emocional de António, que lhe provoca constantemente mudanças repentinas e drásticas de pensamentos e opiniões.

O primeiro entrave numa possível relação entre Joaninha e António, regista-se pela fama que este tem de ser amante de muitas mulheres. Ao ser confrontado com tal situação, sente que entrou numa fase aguda e decisiva da sua vida.

Deitava tudo para trás das costas, as coisas mais tremendas, inclusive aquelas que eram como víboras venenosas e que, em vez de matar, me limitava a arredar com o pé. Talvez até tivesse a consciência do perigo da minha inconsciência, e pensasse que era assim que elas sucediam. Porque pressentia qualquer coisa de grave. (Ribeiro, 2008: 85)

É no caos do seu pensamento que recorda momentos do passado em que fora realmente feliz, sem saber que o era. Rememora a simplicidade de uma fatia de pão com manteiga que devorava com prazer, preparada pela mãe e pela criada, na companhia do irmão. Estes pensamentos são rapidamente substituídos pela imagem presente que tem de si. A consciência nefasta de que era um homem frívolo, absurdo, com uma vida mundana. No entanto, não assume a necessidade de uma mudança efetiva, trata-se apenas de uma aceitação, de uma conformidade. No entanto, António encanta-se por uma mulher que passava na rua e rapidamente imagina um novo mundo para ambos. Sonha amá-la sem restrições. Mas o mistério desta mulher, de quem não tinha qualquer informação, atua na consciência de António como um momento de lucidez.

António, tu não tens feito senão lapsos com as mulheres, e elas não têm feito mais que complicar a tua vida. A Mulher, parecendo que é um simples prazer, é antes uma coisa muito complexa, e tu, se precisares só desse simples prazer, paga-o e vai-te embora. Não te metas em folias! Tens que fazer o teu curso, olhar pelo teu futuro, que as mulheres só podem complicar. (Ribeiro, 2008: 87)

No entanto, mais uma vez, este pensamento é corrompido, neste caso pela presença de Rui, que está diretamente relacionado com Joaquina. Regista-se um debate constante com o seu eu interior, que é dissipado no contacto com as influências exteriores. O instinto reage sobre a sua consciência e altera drasticamente o modo de agir e de pensar.

Compreende, durante uma conversa com Rui, que Joaquina gosta mesmo deste e passa a considerá-lo de outra maneira, talvez já sem influência do ódio ou do rancor. Via-o agora como um homem de vastas qualidades, que ia lançar a sua primeira exposição, o que fazia dele um homem de sucesso, “perfeito” e de “boas maneiras”. A presença de Rui espezinhava sempre a existência de António, sentia-se rebaixado e confrontado com a dura realidade da sua existência. O mesmo sucedia no retorno a casa, que lhe causava sempre angústia. Era contrária às suas ambições, um retorno cruel à realidade, à “vida doméstica vulgar”, “o ponto de partida para grandes acontecimentos, sem esperança alguma” (2008: 89).

Reflete, através de um processo introspetivo, que o amor não é vaidade, nem exclusivo de pessoas célebres. Depreende que o amor não era complicado, pelo contrário, António é que o complicara. Assume esta nova visão como um desafio e, apesar de compreender que o amor não era aquilo que idealizou, mantém a vontade de encontrar rapidamente uma namorada e “arrumar de vez o assunto do amor”. Regista-se, mais uma vez, uma incoerência entre o que pensa e o que faz. Apesar de António conceber o amor de forma mais despretensiosa, assume a vontade de encontrar o amor de forma forçada e célere. Esta ânsia desmesurada origina a mudança súbita de uma ideia para outra. Por exemplo, como vimos acima, António vê em Joaquina um novo rumo, mas, após reflexão, não concebe que assim seja. Considera-a como uma “camarada”. O pensamento torna-se caótico e labiríntico. As suas concepções nunca são fixas e determinadas, são alteradas constantemente de forma repentina e inesperada. Estes processos introspetivos traduzem com exatidão o fluxo de consciência de António, a sua instabilidade emocional e psicológica.

Rapidamente concebe Estela como a mulher perfeita para o seu “grande futuro”. No entanto, António sentia-se submisso e desprezado na presença desta: “ não obstante ela usar, no vestir e nas atitudes, e até nos silêncios, uma espécie de estilização superior” (2008: 102). Ora, sendo António um jovem psicologicamente fraco e que se debate constantemente com a sua própria existência, ao ser inferiorizado concebe

imediatamente a vida sem altos preceitos e questiona o relacionamento com Estela. Tratava-se de um “ilusionismo público” de namoro, mas sobretudo da vida.

António, foste sempre um ilusionista diante da vida – da realidade impassível do mundo; e pior: escamoteando, fazendo “passar pequenino” não só as tuas coisas mas também a dos outros. E assim, nem sempre iludindo, não só o passível auditório, mas ainda a ti próprio, com certas das tuas “sortes”, que são autênticas, sem “trampa niguna”, como a passagem da chama de um pavio para outro, ou como a transmissão infalível do pensamento. (...) Algumas vezes a reação que provocaste nas retortas do teu pensamento, e que, na vida – na realidade – deveriam dar um precipitado de certa dor, deu-o inteiramente, como depois verificaste. E eis o que chega a ser fantástico na tua vida. Porque a maior parte das vezes não passas de um prestidigitador muito falível, trapalhão. Andas, meu amigo, por este mundo, às escuras, às apalpadelas, esbarrando com visões. E isto também tem o seu quê de dramático. (Ribeiro, 2008: 95)

Este momento de reflexão, em que se dirige a si próprio, traduz-se num processo de descoberta individual, de descrição da realidade e de si mesmo. Trata-se de uma reprodução do conteúdo e dos processos psíquicos, exatamente da maneira como se processam, fluindo diretamente da consciência. Tudo se revela difícil na vida de António. Além do namoro difícil com Estela, sentia-se “estrangulado” no curso de medicina e preocupado com a doença da mãe: “buraquinhos pelos quais via escoar-se o êxito da minha vida, e assim toda a minha vida” (2008: 101). É neste momento de fragilidade que António se encanta com a D. Efigénia, tia da Joanhinha. Talvez procurando a relação maternal que tinha com a D. Maria Eduarda. O interesse por esta revela-se ao longo de toda a obra: “a tão agradável D. Efigénia” (p.81), “nova e bastante simpática” (p.80), “elegante” (*id.*), “deveras simpática” (p.96), “um sorriso que me compreendia” (p.99), “um grande conhecimento das coisas” (p.106), “extraordinariamente simpática” (p.107), “radiosa” (p.132), “impressionante” (p.133). António fica encantado por saber, que tal como ele, é uma mulher que sofreu na vida e no amor: “Mas era preciso não magoar D. Efigénia – sabia Deus de quantas brutalidades assim ela não fora já vítima, no seu sensível romantismo!” (2008: 109).

O período em que a mãe de António esteve gravemente doente significou para este uma severa experiência de vida. Sentia-se psicologicamente desmotivado e, por consequência, tomou o rumo mais simples e fácil, a boémia e a evasão da realidade.



E, quando se podia supor que eu me agigantasse para largos acometimentos, para as coisas severas que a “grande experiência” me ensinara, senti-me só sensível a pequeninos contentamentos, futilidades, mesmo leviandades. Estava ainda bastante fraco e não queria por enquanto ser forte, sem ainda saber para quê. Segui diversas mulheres e achei sobretudo graça a certos amigos pândegos, que sorriam de tudo na vida, de uma forma pitoresca, que tinha algo de místico. E, daqui foi natural – tive uma recaída na boémia. (Ribeiro, 2008: 110)

Numa noite, num bar, rodeado de mulheres, é surpreendido pela presença de Rui, que saúda António com a expressão: “Olé, seu D. Juan”. Esta manifestação atuou no seu íntimo; sentiu-se recalcado e impotente, desprezado na sua existência, um “cadáver”. Deste modo, António toma a consciência de que a sua mocidade foi inútil e uma experiência cruel. Sente-se ligado à Tia Efigénia, na vontade de partilhar a dor e até a vida. Encontra, assim, uma solução que o impeça de cair na boémia ou de encarar a vida como um problema. No entanto, desta união resulta uma imagem perversa:

Era pela manhã, tinha-me levantado e, dos meus aposentos, que eram os da tia Efigénia, fora, em pijama, tomar o pequeno-almoço. Entretanto chegara o jornal, tomei-o de sobre a mesa e sentei-me a ler no grande *maple* a um canto, junto da janela. Nisto a Joanhinha chegava, fresca de se ter levantado, e vinha-me beijar de facto e repenicadamente, numa face: “Bom dia, tio!” E sobretudo, ao que eu achava mais graça era fazer-lhe uma festa na face, o que muito me consolava na minha condição de tio. Porque em tudo isto havia uma grande dose de fatalidade, de profundíssima decepção da vida, sim uma decepção fatal, de que, mais ainda que a festa na cara da Joanhinha, me confortava ela ouvir dizer de mim: “É um tio bastante novo e simpático”. E isto soava-me ao ouvido, como se eu estivesse já morto. (Ribeiro, 2008: 120)

Encontra Jorge num café de intelectuais e acompanha-o até sua casa. Concebe Jorge como um homem resignado à sua existência, apartado do mundo e refugiado nas sonatas de Beethoven.

E eu vi o Jorge, abandonado de todos, à parte do mundo, a tocar piano, envolto num ambiente de grande tristeza, sensível como um luar. Porém, antes que eu tivesse tido a tentação de me levantar e ir lá, pé ante pé, dizer-lhe, pedir-lhe que não insistisse mais

naquilo, porque já o compreendera em mim mesmo e sabia quanto custava..., o Jorge enervou-se, então completamente, desesperado, chamando a si todas as forças, todas as possíveis alegrias humanas, e assim se pôs a tocar levando de vencida a sua dor, feita pequeninos destroços, como se a abalasse pelos alicerces, até que, vencedor, resignado, transfigurado, acabou de tocar numa grande serenidade como a de um céu puro e místico. (Ribeiro, 2008: 126)

Tal como para António, o mundo fora também ingrato para Jorge. No entanto, não se resignara à dor ou à vitimização, pelo contrário, procurava na sua determinação uma esperança para o seu drama. Tal imagem atuou vivamente na consciência de António e modificou a sua visão sobre a humanidade. Surpreendeu-se. Compreende que a dor faz parte de cada um. Esta visão resultou numa nova atitude de António. Compreende agora que a vida não deve ser forçada, mas vivida sem ânsia e epifanias.

Numa conversa com Tia Efigénia revela que odeia as pessoas que nunca sofreram na vida ou, como no caso dele, que sofreram sem razão. Considera-as desinteressantes e vazias. Tem a necessidade de alguém que tenha sofrido realmente e, assim, declara-se à Tia Efigénia: “Interessa-me só a sua dor, interessa-me só a senhora” (2008: 132). Rapidamente sente anseio por casar-se com ela, “possuí-la e ficar toda a vida a fazer-lhe queixas do mundo” (2008: 133). Mas, mais uma vez, muda de opinião rapidamente, num questionamento constante da veracidade daquilo que sente. Esta mutabilidade está relacionada com a influência do mundo exterior sobre o mundo interior, mas sobretudo com a desordem dos seus instintos e dos seus pensamentos, que se misturam num todo desorganizado, originando, primeiramente, reações mais impulsivas e, posteriormente, reações mais ponderadas. Irrefletidamente, considerou pertinente casar-se com a Tia Efigénia, numa partilha constante de dor e drama, mas, após refletir sobre esta questão, considerou que o casamento não deve ser tão repentino. Mudam-se ambos para uma moradia na linha de Cascais.

Os impulsos sexuais de António são negados pela postura mais conservadora da tia Efigénia. Considera-a, assim, bastante aborrecida.

Eu olhei a sua boca como um íman e, ainda acanhado de a ir beijar tão furiosamente, deixei cair os olhos pelo seu decote tão branco, fino, translucido, que se viam, através, as veias azuis, caprichosas, onde tive a sensação de se ramificar um sangue fogo, que desmentia toda aquela brancura de que estava coberto. (Ribeiro, 2008: 136)

Podemos considerar que a obra não apresenta qualquer tipo de moralidade, pelo contrário, é o relato original e despretensioso de um adolescente e da sua sexualidade. D. Maria Eduarda e Tia Efigénia foram as primeiras amantes carnavais assumidas, mesmo que clandestinamente. Ora, pertencendo ambas à classe burguesa, tratava-se de um escândalo.

Entre António e Tia Efigénia desenvolveu-se uma relação maternal e de grande cumplicidade. António ajoelhava-se perante esta e falavam sobre dramas e questões dolorosas. Porém, a visão do decote torna-se doentia e animal. Envolvem-se. Tia Efigénia condena a sua própria atitude; no entanto, é influenciada pelo irracionalismo de António e fogem para Paris. Queriam evadir-se do mundo, mas, sobretudo, das críticas a que seriam sujeitos. No entanto, são confrontados com a presença de Rui, num teatro parisiense, que declara já não estar com Joanhina por considerá-la “muito criança”. António e Efigénia sentem que é o fim e regressam a Lisboa. O regresso a casa torna-se bastante doloroso. Não por representar a penosa realidade da sua vida, mas pelo confronto com o seu pai. Este mostra-se desiludido pela impossibilidade de António acabar o curso.

Pois poderia lançar-me de novo à vasta matéria encetada, de todo um curso de Medicina? É pouquíssimo dizer que já não teria cabeça para tal, e falso que apenas me faltava o ânimo para tanto. Melhor farei dizendo que no meu passado houvera possibilidades para isso, e muito mais, mas o meu passado fora como uma manhã radiosa, prometedora (...) E nem sei, na realidade, do que ele é feito; só o seu formar e avolumar têm qualquer coisa de nuvens, toldando a minha cabeça, toldando a minha vida, preparando a tempestade. (Ribeiro, 2008: 149)

Recorda as possibilidades que tivera no passado, condenadas pela sua própria existência e pelas utopias, quase sempre irrealizáveis, que determinaram o seu carácter. Estes processos introspectivos confirmam a dualidade psicológica de António. São uma oportunidade de relembrar o seu passado e de compreender a sua essência. Ao longo de toda a obra, são vários os momentos de reflexão e de consciencialização da sua existência, influenciados rapidamente pelos seus instintos mais severos e irrefletidos. No trecho acima mencionado, António faz um balanço rápido da sua vida, tomando consciência que os seus atos trarão consequências, preparando-se para a “tempestade”. Já referimos que a consciência e o pensamento estão em constante mutação e que se

concentram em determinadas impressões enquanto excluem outras. Trata-se de um processo seletivo. O percurso de António é disto exemplo. Foi um caminho ardiloso e em constante ânsia de superação que o fez, várias e repetidas vezes, desviar-se das suas reais pretensões por caprichos e instintos repentinos e irrefletidos. Registam-se, como vimos, momentos de intensa reflexão em que António condena os seus atos e toma consciência deles. Isto porque a mente, após o processo acima mencionado, escolhe novamente as sensações que representam os sentimentos da forma mais verdadeira possível, considerando o resto como meras aparências que podem ser alteradas pelas condições do momento.

Após estes momentos de introspeção, António chega à conclusão que fora sempre ele que dramatizou a vida. Condena as suas atitudes e considera que, caso tivesse revelado sempre os seus sentimentos originais, como a declaração de amor a Joaquina, evitaria sofrer o que sofreu.

Iria a minha vida recomeçar as suas crises mais embaraçosas e violentas? Disse-me, com maior moderação: “Na verdade, porque não hei-de ser o consolador dos desgostos da Joana, não como namorado, como reparador, mas como um bom e simples camarada? E mesmo, vamos: se eu quisesse namorá-la, talvez salvando assim a minha vida, que tinham os outros que rir-se de mim?” É claro que não o faria, mas se fizesse, acaso Joaquina me seria infiel, mais tarde? Não haveria antes de fingir, ou até mesmo sentir por mim um pouco de amor, porque éramos velhos amigos de infância. (Ribeiro, 2008: 153)

Não se tratava de amor, mas de compaixão por si próprio. Joaquina era a única solução possível para a regeneração de António. No entanto, este sente uma grande desconfiança e estranheza pelo comportamento afável de Joaquina e da mãe, sabendo elas do seu envolvimento com a Tia Efigénia. Considera que se tratava de intenções mesquinhas. Esta desconfiança atuou no seu íntimo, e compreende que a felicidade que procurava era inconsequente e forçada:

Onde o meu estado de espírito mais se assemelhava a arroubo poético era no que havia de inconsequente, de improvisado, mesmo de infantil, na nossa felicidade; e talvez que poesia não seja mais que a nostalgia vivente da nossa infância. Eu e Joaquina começamos a falar e a rir, sem pensarmos em mais nada. E, se o fim de tudo aquilo

fosse o casamento, seria natural que jogássemos às escondidas no nosso lar, e a minha filha começasse por ser ela – uma filha muito divertida, com quem o pai podia brincar com todas as liberdades, dar-lhes beliscões na carne mimosa, e receber, na dele, a contrapartida; fazer-lhe festas agarotadas, dar-lhe beijos repenicados, apetitosos e, por fim, rolares os dois num novelo de braços (...). (Ribeiro, 2008: 158)

Resulta uma imagem perversa onde António vislumbra a poesia como a expressão das felicidades comuns, o alheamento e fuga da realidade e das suas mesquinhas aventuras. Uma possibilidade para a sua existência. No entanto, esta visão luminosa é rapidamente obstruída pela consciência de que há sempre alguma “sombra” e que a felicidade é sempre “atravessada por nuvens”. E assim sucedeu. António e Joaquina apresentam-se publicamente como namorados, pela primeira vez, no teatro, na companhia da família. Rui e Estela estavam lá também. E é na presença destes que surgiu, na consciência de António, o papel ingrato e cómico que tem desempenhado ao longo da sua vida. Joaquina assemelhou-se a uma “desdenhada” e a uma “vítima”. Esta situação penetrou no âmago da sua consciência, revelando, assim, uma perturbante instabilidade interior.

Saí. Chovia, e pareceu-me que ia cometer um crime: matar o Rui, assassinar a Estela ... era-me indiferente! Nem me tentou, como às vezes me sucede, apagar todas as luzes da cidade. E, nisto, decidi, não um crime, mas qualquer coisa de formidável: roubar a Estela ao Rui, sem pena alguma de perder a Joana, definitivamente. Estava decidido! (Ribeiro, 2008: 160)

No entanto, António é rapidamente demovido, não por moralidade, mas porque considerava que seria ridicularizado por Estela. Como já analisamos, este é sempre o ponto principal da vida de António, o medo e o receio de como será entendido pelos demais. Contudo, sente necessidade de confrontar Joaquina com tal situação. Mas, diante de uma árvore, é questionado sobre a pertinência da sua atitude.

E ela, especada, hirta, com os ramos lá em cima, esgalhados, contorcidos, disse-me, assim monstruosamente: “Alto, homem! O que vais fazer não é justo, sendo mesmo infame! Joaquina, se realmente gosta, não tem culpa de gostar de Rui, e ainda menos de ele a ter deixado pela Estela. E agora, como é natural, se tem de casar com outro, e te escolhe a ti, em segundo lugar: será isto um crime da sua parte? Não. Tu é que estás no

direito de recusar esse segundo lugar no seu conceito de mulher, esse segundo prêmio da sua pessoa, mas com simplicidade, com calma, com dignidade, sem a ferir; e para quê? (Ribeiro, 2008: 162)

Desta consciencialização metafórica não resultou nenhum câmbio no seu pensamento. Mais uma vez, apesar de considerar que são palavras “sensatas”, deixa-se conduzir pelos impulsos e pela irracionalidade. No entanto, como se verifica, António não as desvalorizou de todo: “Mas, em todo o caso, não deixei de estar, em parte, ao lado das tais palavras sensatas” (2008: 162).

Não obstante, Joaquina mostrou-se indiferente ao fim do namoro e António, ao regressar a casa, reencontra o seu drama intato. Reage compulsivamente e decide casar-se, não por amor, mas para arrumar este assunto que há muito perturba a sua existência. Tudo lhe pareceu de uma facilidade extrema, porque, na realidade, para complicações já tinha a vida. É este o motivo do seu casamento com Joaquina:

Via-se num desses momentos em que tudo se resolve com uma facilidade extrema. E empregar-me-ia em qualquer parte, para não dar a impressão de viver às sopas de Joaquina. Porque ela era rica, e até isso vinha em meu favor. Depois, Joaquina sempre gostava de mim; só menos que do Rui (...). (Ribeiro, 2008: 165)

Pensa dizê-lo rapidamente a Joana mas teme, como é habitual, demover-se. Esforça-se, pela primeira vez, para controlar as suas vontades e expressá-las originalmente. Porém, tal não sucedeu. Subitamente muda a sua conceção sobre o amor e o casamento, considerando este último como “absurdo” e “piegas”. Deste modo, a vida de António continua suspensa e, por consequência, torna-se um homem indiferente e desdenhoso. Os pensamentos são mutáveis, confusos e labirínticos. A mudança repentina e constante de uma ideia por outra causa, além de um profundo caos interior, estados de consciência fragmentários e incoerentes.

Verificamos que a moralidade de António está condicionada, única e exclusivamente, pela realização dos seus propósitos. E, assim, drasticamente, decide que o casamento com Joaquina não fazia mais sentido. Atribui esta mudança de ideias a uma profunda reflexão sobre o assunto. No entanto, sentia-se vazio e desmoralizado,

sem a presença “alegre” e “fresca” de Joaquina. Mas, como não conseguia expressar os seus reais pensamentos, tudo continuou como antes.

Quando António descobre que Joaquina sempre gostara de Rui, coloca um ponto final na relação. Não permitia que fosse humilhado e inferiorizado daquela maneira.

E, se um fundo, um resíduo de tristeza ainda experimentava, essa tristeza lembrava-me aquela que sentira quando armara aos pássaros com meu irmão e ia dar com algum preso, mas morto, enforcado pela ratoeira. Assim, a Joaquina que apanhara no meu laço era uma Joaquina morta - morta para mim. (Ribeiro, 2008: 172)

A perda de Joaquina, representada nas mulheres jovens que passavam na rua, afigurava-se-lhe como uma enorme tristeza. Assim, ao reencontrar Albertina, agora uma mulher “feita”, “imperiosa” e “categórica”, pressente uma amante certa. No entanto, esta negou qualquer tipo de contacto. Esta inferiorização da sua imagem, mas sobretudo da sua virilidade, vai determinar o resto do seu percurso. Este representa um dos momentos catalíticos da história. Em espécie de desafio, e para provar a sua masculinidade, pretende conquistar novamente Joaquina, deixá-la rendida e submissa. No entanto, a indiferença desta faz com que António questione a sua existência, prevendo uma realidade cada vez mais nefasta.

De repente achei-me só, com a minha sombra, sem saber para onde ir. E agora era definitivo. Em casa, pela rua, seguindo adiante ou atrás de mim, pelo calcetamento branco dos passeios, na própria penumbra dos cafés, lá no canto, onde não chegava o belo sol insultuoso, eu só encontrava a minha sombra. Ah! e aquela coisa de fazer do café uma gare sonolenta, onde nunca chegava o expresso da minha vida... (Ribeiro, 2008: 180)

António sente-se perdido. Até este momento, a sua vida era norteadada, única e exclusivamente, na esperança (forçada) de encontrar uma mulher romântica e elegante e, por consequência, tornar-se um homem distinto. Ora, ao ver-se defraudado neste seu “objetivo” de vida, encontra-se desesperado, vazio e sem rumo. António é o retrato de um homem martirizado pelos seus devaneios e utopias, uma vida composta de mudanças súbitas e de incoerências. Subsiste, assim, uma existência efémera, sem nada que permite a António renovar-se. Verificamos que quando este se sente angustiado ou

frustrado, faz uma referência direta aos seus tempos de infância, com a companhia do irmão e da mãe, porque tem consciência de que fora realmente feliz nesses momentos genuínos e sem grandes idealizações.

#### 4.2. A tragicidade da consciência e a consciência da tragicidade

O último capítulo, curiosamente o número XIII, revela pela simbologia inerente a este número, a “definitiva vertigem” da vida de António. Após todos os desastres anteriores, somam-se outros de maior amplitude.

A casa assume, mais uma vez, por linguagem metafórica, a realidade da sua existência. António, ao ser confrontado com a mudança do irmão, da cunhada, do sobrinho e dos respetivos móveis para a sua casa, sente, interiormente, que esta perdeu a sua essência. Tratava-se de restos vivos, “uma vida que vivia, em parte, da sua morte” (2008: 184). É dentro deste universo que assume a importância de se desvincular do passado, na tentativa (audaciosa) de atenuar o sofrimento.

No entanto acreditava que, libertando-me do meu passado, podia atenuar o mais terrível mal de que sofria: a minha decepção por mim próprio. Toda a gente seria, afinal, como era; eu é que não era o que devia ser. (...) Eu vinha a ser o homem cuja dor ninguém compreende: a dor de quem arrasta o degredo dos altos destinos para que nasceu, ou, talvez, só da visão maravilhosa que fez de si e do mundo. (Ribeiro, 2008: 185)

Trata-se, como indica José Augusto França (2008: 15), no prefácio da obra, de uma “psicologia sonambúlica”, construindo a sua própria realidade na fé inaudível de um grande destino, que fora, desde o seu princípio altamente condenado. Desta decepção resultou a sensação de vazio existencial.

Reencontra Estela, agora esposa de Rui. Mostrava-se, pela primeira vez, interessada e não desdenhosa. António sente-se revigorado nas suas esperanças. Continuaram a encontrar-se, estabelecendo-se entre ambos uma “quente familiaridade”, tornando-se rapidamente amantes. O corpo de Estela representava figurativamente, aos olhos de António, a expressão viva de esperança, alento e coragem.



Sim, tenho uma cabeça, como toda a gente, e cheia, talvez como ninguém! Não sentes? E deveria ter um norte na minha vida, e a minha cabeça ser como uma bússola. Mas bem me quero guiar, com desespero, quase com raiva, para seguir (pois preciso tanto de seguir!), e só sinto na cabeça uma agulha magnética doida. A rosa-dos-ventos! (...) E a minha cabeça, toda a minha vida, parece-me que toda a vida, é uma bússola doida! (Ribeiro, 2008: 193)

António traçou um percurso de lapsos e desaventuras, fustigado continuamente pelas suas grandes idealizações em debate com uma realidade precária. Uma vida negada às suas predisposições, contrária à sua rota. Estava agora consciente que fora ele o criador da sua própria desventura. Sente, assim, a necessidade, quase tortuosa, de saber se Joaquina gostava dele. Numa primeira fase, repreende este impulso: “Era preciso que não me deixasse ir, mais uma vez, no galope da minha imaginação, para tudo condenar desde logo!” (2008: 194). Joaquina, agora casada, revela-se desdenhosa com a dor de António, até mesmo perante a possibilidade de um suicídio. António, em modo de súplica, pede a compaixão de Joaquina. Esta cede e, irrefletidamente, decidem fugir.

Termina a redação com um balanço final, de forte psicologização:

E sabes o que é a realidade e a tua imaginação? Ah! és um ser bem estranho; e confessa que já não sabes. Vens de fazer um longo relatório sobre a tua primeira mocidade, a grande experiência, chegando à conclusão de que poderias ter sido feliz, porque criaste, só tu, afinal, o teu próprio drama. Mas depois ainda tiveste a felicidade na mão, e não a agarraste! Para que fizeste, pois, todo o balanço da tua vida? Para chegares a que és um homem estranho? (...) Mas nem isso; tu és apenas o homem que criou o seu próprio drama, talvez por teres um terrível egoísmo. (Ribeiro, 2008: 198)

Este balanço de vida que dirige a si próprio representa um processo de redescoberta individual. Através do registo de várias situações, revisita o seu passado, os seus pensamentos e as relações que determinaram diretamente a sua atual condição. Uma análise dos seus motivos íntimos, numa moralidade baseada nos seus propósitos. Aleixo Ribeiro, como referimos no capítulo anterior, desenvolveu sempre finais trágicos e a obra *Bússola Doida* não foi exceção. António termina a narração com a expressão: “É isto! Nada mais” (2008: 199). Após um longo processo de revisitação ao seu passado, chega à conclusão, que sempre esteve presente no seu íntimo, de que fora ele

próprio o criador do seu drama, da sua condição de miserável. Termina como amante de Estela e Joaninha, mas sozinho na vida.

O ritmo é acelerado e aflitivo, em situações confusas e com sobreposições de imagens. Não é António que comanda a ação, mas a sua consciência. Os sentimentos e as emoções sucedem-se descontroladamente enquanto rememora todos os acontecimentos passados, com forte tom psicológico. Aqui reside o fluxo de consciência. As dicotomias entre passado e presente, realidade e desejo, amor e ódio, instinto e racionalidade misturam-se num todo caótico, revelando as reações mais íntimas e originais, ou seja, a consciência sem contaminações do exterior. Como afirma José-Augusto França (2008: 14), trata-se de um jogo entre “algo inesperado e algo de súbito resolvido” numa psicologia diretamente relacionada com a introspeção e ingénua no discurso. Podemos considerar que se trata de uma psicologia algo simplista e ingénua, que fora criticada, como afirmou Aleixo Ribeiro, por alguns dos seus “colegas” modernistas e pelos recentes neorrealistas. Porém, é necessário ter em atenção que António era um adolescente confrontado diariamente com as suas epifanias e desejos de realizações.

Como verificamos no capítulo anterior, este é um tema de ardilosa execução, devido à natureza indefinível da vida, mas, sobretudo, da consciência de um adolescente no embate consigo próprio e com a sua existência. Não se trata de uma obra lírica nem sentimentalista, pelo contrário. Foi uma arma de arremesso contra os postigos literários, tal como pretendia Aleixo Ribeiro (e também a *Presença*). Daí a sua originalidade e valor na cultura literária portuguesa. Este ponto encontra-se registado ostensivamente na própria obra:

O Jorge tinha-me dito, da última vez que o fui visitar: “Deves escrever, porque sentes muito a vida, sente-la de mais para a viveres por fora. E então vai vê-la na sua miséria para a conheceres em toda a sua grandeza. Não te faças um escritor aristocrata, um paisagista de palavras. (Ribeiro, 2008: 192)

A título de considerações finais, a obra *Bússola Doida* regista, pois, um claro esboço interior, abstrato e singular. Mergulhamos no mundo interior de António, nas suas razões, motivos e escolhas, no fluxo inconsciente e irreflexivo que determina toda a sua essência. E é no ilogismo do seu pensamento que contactamos com a sua realidade psicológica, no debate contínuo entre o que é e o que pretende ser. É através das suas

interpretações dos factos que entendemos a instabilidade do seu fluxo de consciência, irregular e impulsivo, em diversos questionamentos da veracidade dos seus sentimentos. A perspectiva interior, apoiada na exposição das camadas mais profundas, atinge uma real invasão da sua interioridade. Mas era isto que o autor pretendia. Um balanço de vida real, sem receios ou constrangimentos, explorando a sua consciência livremente, numa centralização total da psique humana. Ou seja, uma representação dos seus processos psíquicos tal e qual como se processam fenomenologicamente.

Como afirma William James (1950: 202), o fluxo de consciência está diretamente relacionado com o turbilhão de pensamentos que se desenvolvem primeiramente na consciência e que se desenrolam, posteriormente, a nível superficial. É importante sublinhar que se trata somente de processos conscientes. De facto, o romance não é sensível aos determinantes inconscientes do comportamento e do fluxo de consciência. Os sonhos e os impulsos amorosos súbitos terão, eventualmente, razões inconscientes. O romance limita-se à representação do que surge no rio da consciência.

Atendendo ao contexto histórico que a obra foi escrita, a caracterização de António não reflete apenas um rapaz na adolescência, pelo contrário. Destaca-se um evidente paralelismo entre as características de António e as do homem moderno, que referimos no capítulo 1. Ambos são sujeitos a uma utopia que molda o modo de pensar e de agir. O homem moderno passa de uma posição de centralidade para um vazio existencial, em desespero e sem possibilidades de renovação. As pretensões de vida foram radicalmente negadas e, sem a possibilidade de idealizar outras, gera-se uma crise identitária. António também foi vítima de um plano utópico de vida e, sem ele, não tem condições que permitam uma regeneração efetiva, sentindo-se desesperado e fragmentado. Deste modo, há um evidente posicionamento crítico de Aleixo Ribeiro, já que António representa a coletividade do homem moderno e as consequências a que foram sujeitos.

## Conclusão

O século XIX atuou decisivamente na desconstrução da visão do homem e do mundo no quadro do pensamento ocidental. A Segunda Revolução Industrial edificou a era do capitalismo e, por consequência, desenvolveram-se profundas modificações socioeconómicas, culturais e ideológicas. São abolidos os valores tradicionais, como a ideia da família e da religião, e é edificada a crença na ciência como poder absoluto. É neste contexto que Augusto Comte cria o Positivismo, reforçando, assim, o valor atribuído à ciência. Este pretendia reformular o pensamento social e instaurar a crença total no racionalismo e na ciência. Deste modo, coloca o homem no centro do mundo e subvaloriza as suas experiências espirituais e sensíveis. O racionalismo é proclamado como a única forma válida de pensamento, manipulando, assim, os referenciais tradicionais que estiveram presentes na sociedade enquanto cultura. No entanto, o projeto positivista, ao proclamar a ciência como veículo exclusivo para o progresso da humanidade, revela ser mais utópico do que realizável. O século XX revelou quais as verdadeiras consequências deste projeto.

No início do século XX, graças aos progressos tecnológicos e à implantação de sistemas democráticos em muitos países europeus, vivia-se um ambiente racionalista e de confiança na ciência e no progresso da humanidade. No entanto, este cenário é alterado por uma conjuntura de guerras, massacres e ditaduras. Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, são rapidamente desmascaradas as utopias do progresso e, por consequência, relativizados os sentidos evolutivos que inicialmente foram atribuídos à ciência. A este cenário, junta-se a ascensão de regimes totalitários. Sem alternativas à sua superação, regista-se um aumento da barbárie e do desenvolvimento de tecnologias de guerra. A racionalidade científica é, deste modo, colocada em causa. As utopias são reveladas e edifica-se uma crise sem precedentes.

O homem deixa de ser uma identidade fixa e descentraliza-se e, como consequência da sua “desumanização”, entra numa crise identitária. O século XX gerou segurança e estabilidade em parte da população. Segundo indica Ortega y Gasset (1971: 88), uma “segurança radical” e um “espontâneo e inesgotável crescimento”. Deste modo, o homem toma consciência que foi iludido e manipulado, e o conhecimento científico deixa de ser encarado como absoluto. Este é colocado numa nova realidade e, deste modo, passa a questionar e a reformular o mundo, articulando o mundo exterior e

o mundo interior onde se formulam várias indefinições. Torna-se, assim, um ser fragmentado e estilhaçado, com profundas mutilações físicas e espirituais.

Na literatura observam-se importantes transformações e renovações nos primeiros decênios do século XX. Há um rompimento com a estética clássica, por já não estarem de acordo com o homem moderno valorizando agora a vida interior e os mais diversos questionamentos sobre o sujeito. Localizamos, assim, dois tipos de modernidade, conflituosos entre si: a modernidade científica e a modernidade enquanto conceito estético. A primeira relaciona-se com o produto da Revolução Industrial e com a ideia burguesa da modernidade, ligada à crença no poder absoluto da ciência. Em oposição, a ideia da modernidade enquanto conceito estético relaciona-se com as atitudes radicais anti-burguesas. A modernidade cultural concentra as suas forças na rejeição da modernidade burguesa, surgindo, assim, terreno fértil para o surgimento de novos conceitos artísticos.

Os artistas compreendem que o homem não pode ser representado como um ser fixo. Deste modo, a representação artística sofre uma intensa metamorfose e revela o homem tanto física como espiritualmente. Surge, assim, um novo sentido para a arte, onde a psicologia teve um papel fulcral.

Um dos principais precursores da psicologia moderna foi William James. A sua educação liberal e a sua formação em Medicina, Fisiologia e Psicologia deram-lhe as competências necessárias para analisar os vários processos da mente. Em 1878, com a obra *The Principles of Psychology*, desenvolve um modelo alternativo. Prestou especial atenção à ação, ao comportamento e aos aspetos fisiológicos da mente, concebida como um órgão necessário e imprescindível à evolução do homem. A influência de James e o sucesso da sua obra passam pela capacidade ímpar com que desenvolveu as suas ideias. A riqueza desta obra está relacionada, conforme observa Curado (2001: 320), com a vasta cultura humanística de James e a noção de que a mente poderia ser descrita de muitos modos literários. Trata-se de uma das análises mais complexas da consciência, contrariando os estudos fisiológicos e filosóficos, ao impor uma relação de influência mútua entre a consciência e o mundo exterior. James reconheceu a importância de se considerar a consciência no seu meio natural e, deste modo, estudou a mente de forma introspetiva.

Uma das suas teorias mais célebres é a do fluxo de consciência. James comparou a mente a um “rio” ou “riacho”, já que os pensamentos ocorrem de forma constante e sem quebras. Não é uma estrutura fixa, mas um fluxo permanente. Estabeleceu também

uma poderosa ligação entre corpo e mente, mundo interior e mundo exterior. Segundo William James (1950: 240), a experiência molda-nos a cada momento e a nossa reação mental resulta da nossa experiência do mundo até esse momento. A ligação cérebro - corpo faz com que nenhuma mudança no cérebro ocorra sem resultados fenomenológicos. Estabelecemos, assim, um paralelismo com o homem moderno, que, ao ser sujeito a uma nova realidade, transforma-se e fragmenta-se. Deste modo, foram reveladas novas estruturas do psiquismo e a afirmação de que o homem é um ser em constante movimento e em interação constante entre o seu eu interior e o mundo exterior.

Os autores contagiados pela ebulição dos novos estudos psicológicos compreendem que o homem não deve ser retratado com um ser fixo, e passam a integrar nas suas obras conceitos psicológicos. No início do século XX surgem autores como Virginia Woolf, e James Joyce que exploram domínios nunca antes abordados. Desbravam a consciência das suas personagens e retratam cruel e primitivamente pensamentos, questionamentos e o choque psicológico da realidade. São, deste modo, modificados os esquemas narrativos tradicionais, nomeadamente a construção da intriga, do tempo e do espaço diegéticos, e adicionadas novas categorias, como a polifonia.

O fluxo de consciência em literatura é, deste modo, uma técnica que permite desenvolver uma narrativa focada na interioridade humana e ao nível pré-discurso, nomeadamente os sentimentos recalcados. O monólogo interior é umas das técnicas que permite que a personagem desenvolva o seu pensamento sem influências exteriores e, por isso, da forma mais direta possível. Há, assim, uma representação clara do fluir de consciência, dos motivos íntimos das ações humanas.

Em oposição, em Portugal, por esta altura, a arte academizava-se e registava-se, assim, uma dificuldade de rutura. No entanto, tal não significou uma absoluta estagnação. Desenvolveram-se movimentos de defesa da arte e do artista, em manifestações livres e criativas. Com os dois números exclusivos de Orpheu, instala-se o Modernismo em Portugal. Vários artistas acabados de sair da universidade juntam-se em grupos de intelectuais e reclamam um espírito livre, contrário à velha ordem. No entanto, o Orpheu, condicionado por um panorama literário ainda pouco suscetível a inovações, não foi capaz de uma efetiva renovação. Tal missão ficaria a cargo da *Presença*.

Fundada em 1927, a revista *presença* foi dirigida por Régio, Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, a que se juntou, em 1933, Casais Monteiro. A este movimento

correspondeu, como afirmam António Saraiva e Óscar Lopes (1987: 156), um certo ambiente de ceticismo quanto aos ideais oitocentistas e republicanos de progresso que se relacionava com o colapso do liberalismo em 1926. Deste modo, os presencistas pretendiam uma arte desarticulada da coerção de qualquer espécie. Esta posição relaciona-se diretamente como o que foi designado como o *psicologismo* da *Presença*, ligado diretamente à construção de uma literatura isenta de constrangimentos morais e focada na essência humana e no que distingue o homem.

Os presencistas direcionaram a sua ação na defesa de uma “literatura viva”, na recriação da individualidade do homem e na liberdade criativa do escritor. A verdadeira obra de arte resultaria, por isso, da aliança entre originalidade, personalidade e sinceridade. Esta só será original quanto melhor revelar a personalidade do artista. A *Presença* descobriu um filão da literatura: a imaginação psicológica. Através da experiência do artista, este deve ser capaz de traduzir as várias tonalidades do seu pensamento, conferindo humanidade à obra. Trata-se de associar a observação à introspeção.

Para além de dissidências internas e combates exteriores, colocou-se em questão o *psicologismo* da *Presença*. A crítica adotou uma posição radical relativamente à estética presencista. Álvaro Cunhal, no nº 615, da *Seara Nova* condenou o “umbilicalismo” da *Presença*, por se alhearem de questões políticas e sociais. Casais Monteiro (1977: 30), defende que a obra não reflete a totalidade da vida e, por isso, a representação do momento social não é uma característica obrigatória para a criação artística. Para Régio (1978: 11), a arte não tem forçosamente de banir todas as preocupações de ordem política ou social; estas questões estarão presentes na medida em que fazem parte ou não do artista. Trata-se, sobretudo, de uma escolha estética, no esforço de captar a essência do homem.

A *Presença* cessou a sua atividade em 1949, mas deixou como legado a noção de independência da arte perante a coerção da vida política e religiosa. Do mesmo modo, os presencistas deixaram obras que representam verdadeiros documentos humanos. Destacamos *Elói ou Romance numa Cabeça*, de João Gaspar Simões, que foi considerado o primeiro romance psicológico em Portugal. De igual modo, destacamos *Jogo da Cabra Cega*, de José Régio, e *Solidão*, de Irene Lisboa pela complexidade e densidade psicológica que retratam.

Através de documentos do espólio de Aleixo Ribeiro, na Biblioteca Nacional de Portugal, foi possível estudar de forma inédita alguns documentos e analisar, em

paralelo com a sua criação literária, as suas influências, a diversidade de tendências e a sua conceção sobre a natureza do género romanesco.

Foram várias as influências que atuaram decisivamente na criação literária de Aleixo Ribeiro. Destacamos, em primeiro lugar, a sua atividade como artista, onde contactou com várias realidades humanas que, segundo afirma, despertaram o seu “temperamento de escritor” (e8-52). Em segundo lugar, a sua atividade enquanto tradutor permitiu que contactasse diretamente com grandes obras europeias e com novas técnicas literárias. Em terceiro lugar, a boémia intelectual e o contacto, por exemplo, com Pessoa, Sá-Carneiro, Raul Leal e Almada Negreiros. Segue-se a atividade como “agente artístico de variedades”, através da qual viajou para Madrid e Paris, onde contactou diretamente com o movimento *L'art Vivant*, que considerou decisivo na sua criação literária. Por último, mas não menos importante, temos a estima de Aleixo Ribeiro pelas obras de Proust, Joyce, Dostoievski e Rilke.

Com base em todas estas influências, Aleixo Ribeiro concebe uma literatura onde a intriga não é a base do romance, mas sim o indivíduo e as suas determinações. De igual modo, regista-se uma simbiose entre a ficção e a sua própria realidade biográfica. *Bússola Doida*, por exemplo, está relacionada com as suas recordações de adolescência, e *Bairro Excêntrico* com as suas recordações do bairro onde nasceu.

Aleixo Ribeiro considerava-se um “profundo analista do ser humano”, e, mais do que inclinações estéticas, são os valores humanos que estão presentes nas suas obras. Deste modo, não pretende negar nenhuma realidade do homem, tanto as questões íntimas como as questões sociais são retratadas. *Patrão Bento*, obra ligada diretamente a um acontecimento que assistiu num porto de pesca, retrata a vida no mar, as condições, a miséria, o medo e o drama dos pescadores. As realidades psicológicas não deixam de estar presentes. Na novela *Caixa de Música*, revela um drama social, o desemprego, sem deixar de prestar especial atenção às condições interiores e psíquicas consequentes deste. Como vemos, a ficção de Aleixo Ribeiro foi fortemente influenciada por realidades sociais, estabelecendo conexões com a estética neorrealista. A obra de arte, para Aleixo Ribeiro, deve representar a totalidade da vida e, por isso, não devem ser renegadas quaisquer características do homem enquanto ser social e ser espiritual. Cabe ao artista selecionar quais as condicionantes que melhor se adaptam à criação literária. É contrário, por isso, ao racionalismo e à estética clássica, que, segundo afirma (1937: 10), reduziram as formas e aniquilaram os artistas e as suas obras.



O romance representa, para Aleixo Ribeiro, uma arma para a construção de uma nova literatura, contrária aos moldes clássicos e, por isso, original. A superioridade deste género literário está no humanismo da sua criação. Segundo menciona Aleixo Ribeiro, este é um exercício de difícil execução, dado o “indefinível que é a vida” (e8-321). Assim, considera que muitos artistas se basearam única e exclusivamente na arte como manifestação estética, contrária a renovações efetivas. Mais do que um ato de criacionismo, considera a arte um ato de originalidade.

No entanto, a sua “independência literária” foi fortemente atacada. Falou-se de um tardio simbolismo que adotou como poeta e estranhou-se, depois, o modernismo de *Bússola Doida* e, posteriormente, o neorrealismo em *Bairro Excêntrico* e *Patrão Bento* (e8-52). *Bússola Doida* foi considerada pelos neorrealistas como uma obra “inumana”, ao contrário da restante crítica que, mais de acordo com a evolução estética do momento, recebeu o romance como algo inédito e válido para a literatura portuguesa. Casais Monteiro, apesar de fazer parte do grupo da *Presença*, critica a obra e condena o estilo usado por Aleixo Ribeiro e, apesar de realçar que este tem grandes qualidades de romancista, desprestigia a técnica da obra *Bússola Doida* e o seu “desagradável estilo” (1927: 28).

Deste modo, Aleixo Ribeiro alerta para a função da crítica no que toca o seu poder de esclarecer e orientar o público. Realça, assim, que o crítico deve acompanhar a evolução literária e compreender que a arte não se deve basear em “imitações do passado”. A riqueza das suas obras fez com que recebesse convites para a adaptação cinematográfica das obras *Bairro Excêntrico* e *Patrão Bento*. No entanto, Aleixo Ribeiro considerava que não havia possibilidades técnicas e financeiras para desenvolver condignamente os cenários retratados em ambas as obras (e8-209).

A obra *Bússola Doida* pode ser considerada como um exemplo de “literatura viva” e um exemplo da realização concreta do ideário da revista *presença*. António, o protagonista, realiza “um severo balanço de vida” através da sua consciência individual e dos seus processos introspectivos. Trata-se, por isso, de um registo criado ao nível da consciência e do seu fluxo. Os avanços súbitos entre passado, presente e futuro, criam um “politemporalidade” que altera a ordem lógica dos pensamentos de António e, deste modo, registamos a mudança repentina de uma ideia por outra. Trata-se de representar a desarrumação e o caos mental e, por consequência, os modos de agir incoerentes e desorganizados.

Os processos introspectivos representados na obra expressam o estado psicológico de António e são exclusivos do seu fluxo de consciência. É no acesso a estes que compreendemos que vive numa dualidade perturbadora da sua existência, aquilo que é e aquilo que pretende ser, desenvolvendo, em rápida sequência, estados de consciência contraditórios entre si.

O amor assume-se como solução para a realização das epifanias de António, mas também representa o catalisador de toda a sua existência. Através dos acessos aos seus pensamentos, compreendemos que são várias as decisões impulsivas e os pensamentos irrefletidos. Apesar de se registarem momentos de intensa reflexão em que António condena os seus atos, rapidamente é tomado pela sua inconsciência. A moralidade de António está única e exclusivamente centrada no objetivo de realizar os seus propósitos.

É apenas no último capítulo, numa espécie de balanço de vida, que António compreende que fora o causador do absurdo da sua vida. Este processo de redescoberta funcionou como consciencialização moral: através do registo de várias situações, revisitou os pensamentos e os atos que determinaram diretamente a sua atual condição. Compreende que, graças ao desejo irracional de evadir-se da sua realidade, fora ele próprio o criador da sua tragédia. As epifanias, sustentadas por momentos de irracionalidade e inconsciência, criaram uma realidade penosa e um destino cruel.

Acedemos ao mundo interior de António, num fluxo de consciência confuso e perturbador, onde revela cruel e primitivamente as várias dimensões da sua mente, desde o ilogismo do seu pensamento ao embate constante de uma realidade que é contrária aos seus desejos. Contactamos com a sua realidade psicológica sem constrangimentos exteriores, numa centralização total da psique humana e numa representação dos processos psíquicos conscientes.

A presente investigação afirmou a necessidade do desenvolvimento futuro de uma bibliografia crítica mais extensa sobre o escritor Aleixo Ribeiro, que passe nomeadamente pela análise de manuscritos ainda inéditos e que ainda não foram estudados exaustivamente. De igual modo, seria pertinente a criação de uma fotobiografia com o material disponível no espólio. Há, pois, muito ainda a fazer para conhecer o legado literário de Aleixo Ribeiro.



## Bibliografia

### i) Fontes Primárias

#### Manuscritos

Biblioteca Nacional de Portugal, Espólio de Aleixo Ribeiro: cotas e8-52, e8-53, e8-91, e8-158, e8-162, e8-183, e8-206, e8-207, e8-208, e8-209, e8-210, e8-212, e8-213, e8-214, e8-215, e8-216, e8-217, e8-218, e8-219, e8-282, e8-321.

#### Fontes Impressas

RIBEIRO, Aleixo (1923). *Claustro de Símbolos*. Lisboa: Casa Garrett.

\_\_\_ (1923). *Jogo de Damas*. Lisboa: Nunes de Carvalho.

\_\_\_ (1925). *O Pecado*. Lisboa: Tipografia Lusitana.

\_\_\_ (1940). *A Caixa de Música*. Lisboa: Argo.

\_\_\_ (1946). *Bairro Excêntrico*. Lisboa: Editorial Inquérito.

\_\_\_ (1956). *Borboletas da Noite*. Lisboa: Editorial Organizações.

\_\_\_ (1962). *Patrão Bento*. Lisboa: Estúdios Cor.

\_\_\_ (2008). *Bússola Doida*. Pref. José-Augusto França. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. [1ª ed. 1932].

### ii) Fontes Secundárias

ADORNO, Theodor (2003). *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de (1997). *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra: Livraria Almedina.

BRAGANÇA, António (s/d). *Lições de Literatura Portuguesa*. Porto: Infante.

BRITO, Daniel, RIBEIRO, Tânia (2002). “A Modernização na Era das Incertezas: Crises e Desafios da Teoria Social”. *Ambiente & Sociedade*, Vol.2, pp. 147-164.

CALINESCU, Matei (1999). *As Cinco Faces da Modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo*. Trad. Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega.

CARVALHO, João (2012). *A Crise da Modernidade e a Busca por Novos Sistemas*. São Paulo: Biblioteca 24 horas.

COMTE, Augusto (s/d). *O Espírito Positivo*. Introdução, compilação e notas de Maria Luísa Borralho. Porto: Rés.

CURADO, Manuel (2001). “A Namorada Automática de James”. *Diacrítica*, vol. 16, pp. 319-365.

\_\_\_\_ (2007). “Os Desafios das Ciências da Mente”. Conferência no Colóquio Natureza e Ética: Desafios Constantes aos Homens, organizado pelo Prof. Doutor Daniel Serrão e Doutora Ana Sofia Carvalho, do Instituto de Bioética da Universidade Católica Portuguesa, a 9 de Novembro de 2007, na Universidade Católica Portuguesa, Lisboa. Acedido em <http://hdl.handle.net/1822/7653>.

DOSTOIEVSKI, Fiódor (2001). *Crime e Castigo*. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Editorial Presença.

FONTES, Maria (1990). *O Espírito Positivo*. São Paulo: Maria Fontes Editora.

GUIMARÃES, Fernando (1982). *Simbolismo, Modernismo e Vanguarda*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

HEINEMANN, Fritz (1993). *A Filosofia no Século XX*. Trad. Alexandre Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

JAMES, William (1950). *The Principles of Psychology*. Edição fac-similada, vol.1. New York: Dover Publications. [New York: Henry Holt, 1890].

JOYCE, James (1992). *Ulysses*. London: Penguin Books.

LAFETÁ, Luiz (1974). *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.

LISBOA, Eugénio (1984). *O Segundo Modernismo em Portugal*. Lisboa : Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

LISBOA, Irene (1992). *Solidão*. Lisboa: Presença.

MARINHO, Maria de Fátima (1989). *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX- Rupturas e Continuidades*. Lisboa: Caminho.

MARNOTO, Rita (2009). *Uma Página para a História da Literatura Nacional & Coimbra Manifesto 1925*. Porto: Fenda.

MARTÍNEZ MARTIN, Izaskun (2006). *William James y Miguel de Unamuno: una Nueva Evaluación de la Recepción del Pensamiento Pragmatista en España*. Tese de doutoramento. Pamplona: Universidad de Navarra, Facultad de Filosofía y Letras.

- MELO, Maria Barbosa de (2006). *O Labirinto da Epistemologia e do Ensino da História*. Braga: Universidade do Minho, Instituto de Educação e Psicologia.
- MENEGAT, Marildo (2000). “A Crise da Modernidade e a Barbárie”. *Phisis: Revista de Saúde Coletiva*, vol. 10, n. 1, pp.197-216.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1940). *Sobre o Romance Contemporâneo*. Lisboa: Editorial Império.
- \_\_\_ (1972). *A Poesia da Presença: Estudo e Ontologia*. Lisboa: Moraes.
- \_\_\_ (1995). *O Que Foi e o Que Não Foi o Movimento da “Presença”*. Prefácio, organização e notas de Fernando Martinho. Lisboa: Imprensa Nacional.
- ORTEGA y GASSET, José (1996). *A Desumanização da Arte*. Trad. Manuel Agostinho e Teresa Salgado Canhão. Lisboa: Vega.
- \_\_\_ (1971). *A Rebelião das Massas*. Trad. Herrera Filho. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano.
- PEREIRA, Márcio Hemerique (2010). *A Jornada Científica, Psicológica e Literária de Virginia Woolf em torno de Mrs. Dalloway, To the Lighthouse e The Waves*. Tese de doutoramento. Braga: Universidade do Minho.
- PIMENTEL, Fernando Vieira (1987). *A Poesia da Presença 1927-1940*. Tese de doutoramento. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.
- presença*. (1993) Edição fac-similada compacta. Tomos I, II e III. Apresentação crítica de David Mourão-Ferreira. Índices remissivos de Carlos Santarém Andrade. Lisboa: Contexto.
- PUTNAM, Hilary (2002). *A Tripla Corda, Mente, Corpo e Mundo*. Trad. Adaíl Sobral. Lisboa: Instituto Piaget.
- REIS, Carlos (s/d). *História Crítica da Literatura Portuguesa – do Neorrealismo ao Post Modernismo*. Lisboa: Verbo.
- RÉGIO, José (1967). *Três Ensaios sobre Arte*. Lisboa: Portugália Editora.
- \_\_\_ (1977). *Páginas de Doutrina e Crítica da Presença*. Póvoa de Varzim: Brasília Editora.
- \_\_\_ (1978). *António Botto e o Amor seguido de Críticos e Criticados*. Lisboa: Brasília Editora.
- \_\_\_ (1982). *O Jogo da Cabra Cega*. Póvoa de Varzim: Brasília Editora.
- \_\_\_ (2004). *Páginas do Diário Íntimo*. Introdução de Eugénio Lisboa e notas de José Alberto Reis Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional.
- \_\_\_ (2016). *O Jogo da Cabra Cega*. Pref. Eugénio Lisboa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- RIBEIRO, Eunice (2000). *Ver. Escrever. – José Régio, O Texto Iluminado*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

- SARAIWA, António e LOPES, Óscar (1987). *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- SCHULZT, Duane (1981). *História da Psicologia Moderna*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix.
- SENA, Jorge de (1977). *Régio, Casais, a “Presença” e outros afins*. Lisboa: Brasília Editora.
- SIMÕES, João Gaspar (1942). *Caderno de um Romancista*. Lisboa: Imprensa Beleza.
- \_\_\_ (1944). *Ensaio sobre a Criação no Romance*. Porto: Educação Nacional.
- \_\_\_ (1946). *Pântano*. Lisboa: Editorial Inquérito.
- \_\_\_ (1977). *José Régio e a História do Movimento da Presença*. Póvoa de Varzim: Editorial Inquérito.
- \_\_\_ (1982). *Elói ou Romance numa Cabeça*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- TOURAINÉ, Alain (1994). *Crítica da Modernidade*. Trad. Fátima Gaspar e Carlos Gaspar. Lisboa: Instituto Piaget.
- WELLEK, René e WARREN, Austin (s/d). *Teoria da Literatura*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- WOOLF, Virginia (1986). *Mrs Dalloway*. London: Grafton Books.

## Anexos

Anexo 1: Cartão de diretor do Jornal PBX







O ROMANCISTA DE "PATRÃO BENTO"



66

FALA-NOS DA SUA TRILOGIA DE "A LUTA PELA VIDA"

O neo-realismo, trazendo no seu postulado, como todas as correntes literárias, qualquer coisa de novo, tendente a arejar o clima literário e a moldar noutros processos a estrutura do romance não deu à ficção portuguesa aquela amplitude que, por exemplo em França, lhe confere a importância dum movimento de renovação sobre que se debruça o interesse de críticos e ensaístas. Na actual panorama da nossa Literatura, poucos são os nomes que podemos apontar como arautos autênticos do romance neo-realista. Nesse escasso número não se tem feito a justiça de salientar devidamente o nome de Aleixo Ribeiro pelo vigor, pouco vulgar, da sua obra desta fase. É com arguta observação das personagens e dos seus meios sociais que ele constroi o argumento de histórias que dir-se-iam vividas. Toda uma galeria de tipos humanos diversos, surpreendidos pela sua apaixonada curiosidade em desvendar-lhes o substrato psicológico, são trazidos da vida real, com os seus problemas, interrogações e conflitos, para as páginas de um naturalismo equilibrado, coerente com os valores estéticos indispensáveis a toda a obra de arte.

Ao sabermos que o romancista prepara novo romance para seguir a "Patrão Bento", começámos por interrogá-lo sobre a seu último livro. O autor elucidou-nos:

--O <sup>Patrão Bento</sup> segundo romance de uma trilogia romanesca inspirada na luta pela vida, ou antes na provação, tantas vezes heroica, da criação humana à face da Terra, incluindo nesta, naturalmente, como no caso presente, o mar,

--O que define, mais caracteristicamente, a génese desse tríptico romanesco?

--A representação do mesmo drama, embora com personagens ambientalmente diferentes, porque decorrendo na cidade, num porto de pesca e num âmbito campestre. Assim, da quotidiana odisseia de "Bairro Excêntrico" que se desenrola nos estreitos horizontes da cidade pobre, passei, com "Patrão Bento", para o esforçado dia-a-dia que, por vezes com visos de autêntica epopeia, se enquadra no grande espaço do céu, das águas e da aldeia perdida na orla costeira do oceano.

--O terceiro volume desse ciclo...

--Intitula-se "O Pão e a Vida", e tem como personagens o Homem



que vive da terra e para a terra, com os seus braços, o seu ga\_ do e a sua alma, sujeito aos rigores e à incerteza das intempé\_ ries.

--É pois de feição neo-realista o plano de composição des\_ ses romances?

--Possivelmente, a trilogia romanesca de que falo poderá classificar-se de realista, naturalista ou populista. Procurei nela exprimir a realidade do nosso quotidiano, menos através dos indivíduos que de colectividades. Isto <sup>é</sup> a criatura humana conformada por um meio social, se individualizada, com uma alma que tem qualquer coisa de comum, que pertence, por exemplo, a um velho bairro <sup>urbano</sup>, ao ambiente, para ~~assim~~ dizer--anfíbio, de um porto piscatório, ou a determinado âmbito campesino.

--Sob ~~q~~ certos aspectos esta sua obra, que é um testemunho de simpatia pelo povo humilde, adquire um sentido social. "O Pão e a Vida" será, como o seu título faz supor, uma acentuação dessa tendência?

--Há uma certa tendência para se confundir sentido social e crítica sociológica na citada corrente neo-realista da ficção li\_ terária. E convenho que, naturalmente, a ideologia dum autor trans\_ parecerá dos temas que versa, porém, <sup>ali</sup> falseará a sua ficção como uma arte, se a submeter aos seus princípios ideológicos. Porque a literatura de criação, como qualquer outra Arte, é uma recriação da vida espontânea, cósmica, possivelmente assim idealista, mas que não se reduz a um simples, puro ideal. Por mim, quando pensei escre\_ ver <sup>o primeiro</sup> romance de feição neo-realista, não pensei circunscrevê-lo à ideologia que defendo, mas em romancear recordações de certo tre\_ cho de Alfama vizinho da rua onde nasci e me criei e desde logo me atraía.

--Quer dizer que as constantes da sua temática reflectem um contacto directo do Escriitor com a realidade?

--Foram as referidas recordações que me inspiraram as persona\_ gens do "Bairro Excêntrico", desde a velha dos gatos e bruxa, à Gra\_ cinha e ao Jeripiti, seus heróis centrais. Depois de escrever esse romance não encontrei sugestão que valesse a pena romancear na mi\_ nha vida lisboeta, sobretudo estudantil e de boémia literária. Atraía



(continuação)

-3-



me a humanidade capesina, não à maneira de Júlio Diniz mas pelo forte dramatismo que pressentia haver na sua áspera e humana grandeza. Assim o tema de "O Pão e a Vida" germinou em mim antes do de "Patrão Bento". Porém, como já tive ocasião de dizer, este último romance foi-me sugerido num anoitecer em que compartilhei da emoção tumultuária e alta do lançamento barco salva-vidas ao mar, para socorrer um punhado de pescadores perdidos ao largo, na tempestade.

--E como conseguiu obter os conhecimentos que nesse livro revela da vida, da faina e da alma dos pescadores?

--Entretanto a minha vida modificara-se. Exerci, além de outras, a profissão de jornalista e ela me consentiu conhecer os portos de pesca onde por temporadas permaneci. Pôde assim conhecer a humanidade mais aliciantemente romanesca que me foi dado encontrar. E com a sua vida procurei escrever uma epopeia, não literária mas real, feita de esforço quotidiano, de vulgares misérias humanas, de ódios, de amor e de abnegação, com clarões de tragédia, *que é "Patrão Bento"*.


--Pensa agora concluir o ciclo de "A Luta pela Vida" com "O Pão e a Vida"?

--Sim, porque me chamam outras concepções, outros caminhos, como escritor de ficção, sempre no intuito de revelar o Homem na sua *miséria e na sua* grandeza. Quanto ao meu próximo romance, que tem como principal personagem o *dr* pio-neiro, trabalho rural, que é o Maltês, pretende ser menos uma história romanceada da vida campestre do que uma expressão romanesca da terra e dos seres, cedendo, quantas vezes em luta, ao seu instinto de viverem e procriarem. Assim os seus heróis são a vegetação, a criatura humana e os seus animais domésticos.



Anexo 3: Correspondência com a sobrinha

E2/91



Joana Lembre Dantas Maria da Conceição Ribeiro  
Joana da Silva

Querida Tatin

Sofro ao ter de te escrever as linhas que se seguem.  
Telefonei e escrevi no mesmo sentido ao teu tio Albano, porque  
será ele a pessoa indicada para se encarregar do que há a  
fazer. Tu procura e entera-jude-se como puderem.

Tatinzinha, a vida tornou-se-me de tal modo importante  
que me levou ao acto que pratiquei.

Na carta para o tio Albano pedi-lhe para me sepulta-  
rem no cemitério de Benfica, num gavetão, como está o corpo  
da tia Amélia. Se não for possível (até por falta de gavetões)  
sepultem-me em qualquer campa próxima.

Desculpa o desgosto que não pude deixar de ti dar  
e recebe um muito abraço do teu tio e amigo.

Luís

P.S. - Os telefones do tio Albano (que deve saber) são: Rua  
do Arco, de manhã 322188; <sup>+326168</sup> loja da Rua Nogueira & Sousa: 548308;  
casa: 776696





Portalegre  
31/1/52

8/144

Meu querido Camarada:

Com efeito, não se tem proporcionado a oportunidade de nos tornarmos a encontrar. Não sei bem porquê, pois sempre vou a Lisboa de vez em quando. Assim, foi com sinceridade no prazer que recebi a sua carta e as suas notícias.

Quanto ao assunto de que me fala: Várias vezes tendo recebido propostas ou sugestões para a realização cénica de "Jacob e o Anjo", quer de Portugal, quer até do estrangeiro. Não tive e ao cabo, quando eu comecei a sondar à conta da tal realização cénica, tudo se desfez como uma bola de sabão. Que surtem dificuldades não previstas de logo, ou... não sei quê. Assim, não estranhe o meu amigo que a corinda posição interior já seja céptica não só a respeito do "Ja-



col", como da realiação ou compreensão de qualquer peça munda. De passagem se diga que não impedirá isto de fazer teatro; ou, melhor: de continuar a escrever teatro.

Ora bem: Será desta vez que será levantada a praga que parece pesar sobre "Jacob e o Onjo"? Ójala' que sim. Por mim, sinto-me honrado com Vós terem pensado em incluir a minha peça no repertório do vosso teatro cultural. Todas as facilidades que estiverem na minha mão vo-las darei; e, refiro: ójala' vinda a ser desta vez uma realidade o que até hoje não passou de sonho. Com Tacto administrativo e verdadeira força de vontade, muita coisa se pode conseguir, — até em Teatro.

Se es-lhe transmitta os meus agradecimentos e esta minha resposta aos seus Dignos.

Com melhores lembranças  
seu amigo e camarada ao  
dispor, José Régio